‘De “Const” getoond. De beeldtaal van de Haarlemse rederijkerswedstrijd van 1606’

B.A.M. Ramakers

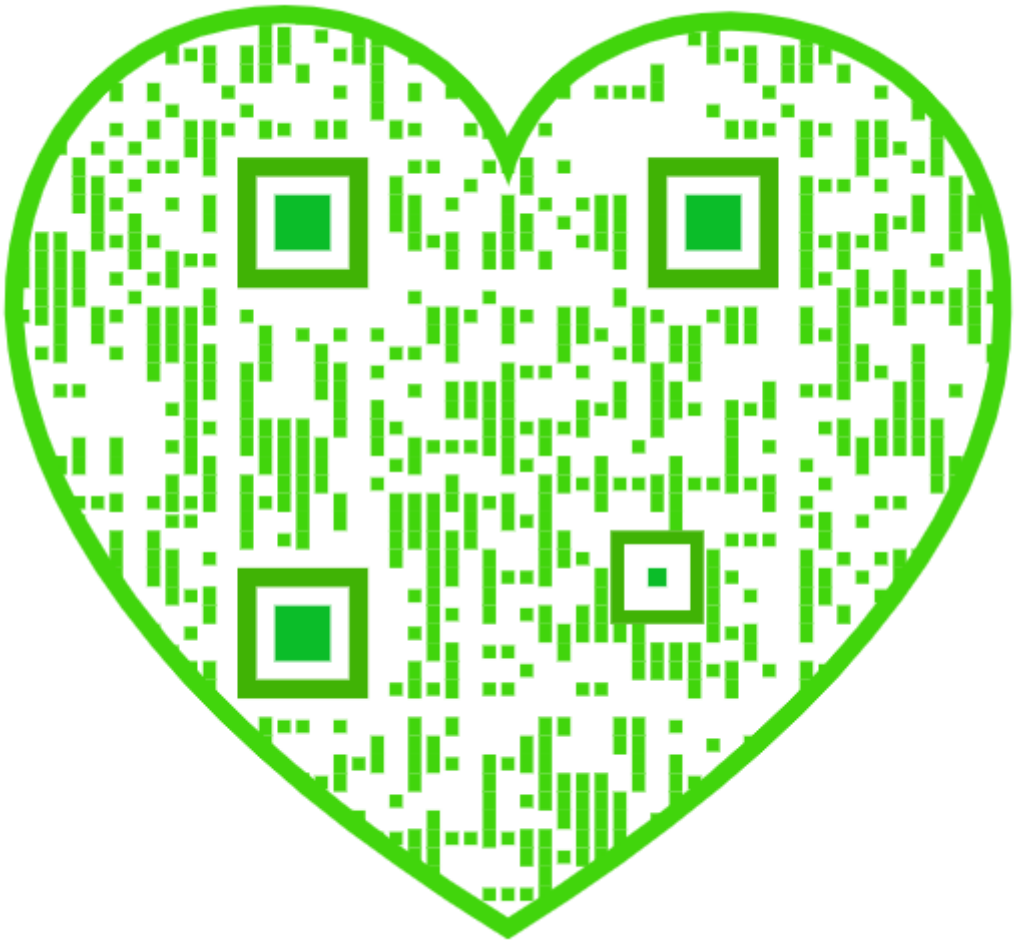
bron

B.A.M. Ramakers, ‘De “Const” getoond. De beeldtaal van de Haarlemse rederijkerswedstrijd van 1606.’ In: Reindert Falkenburg et al. (red., ed.), *Hof-, staats- en stadsceremonies. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 49 (1998), p. 128-183.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/rama008cons01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



De intrede van Katwijck verthoont.

So door het exempel vanden Samaritaen/als door den persoon vanden rechten Samaritaen Christus dat een barmhertich Mensche der Menschen behoudenisse ende leven soeckende is. Daerentegens dat een onwoerdt Gierigaert zijns Naesten verderf ende ondergangh wreckende is: jae/als Judas dede/zijnen eyghen Heer om gelt verradet.

De *Const* getoond
De beeldtaal van de Haarlemse rederijkerswedstrijd van 1606 *

B.A.M. Ramakers

Inleiding

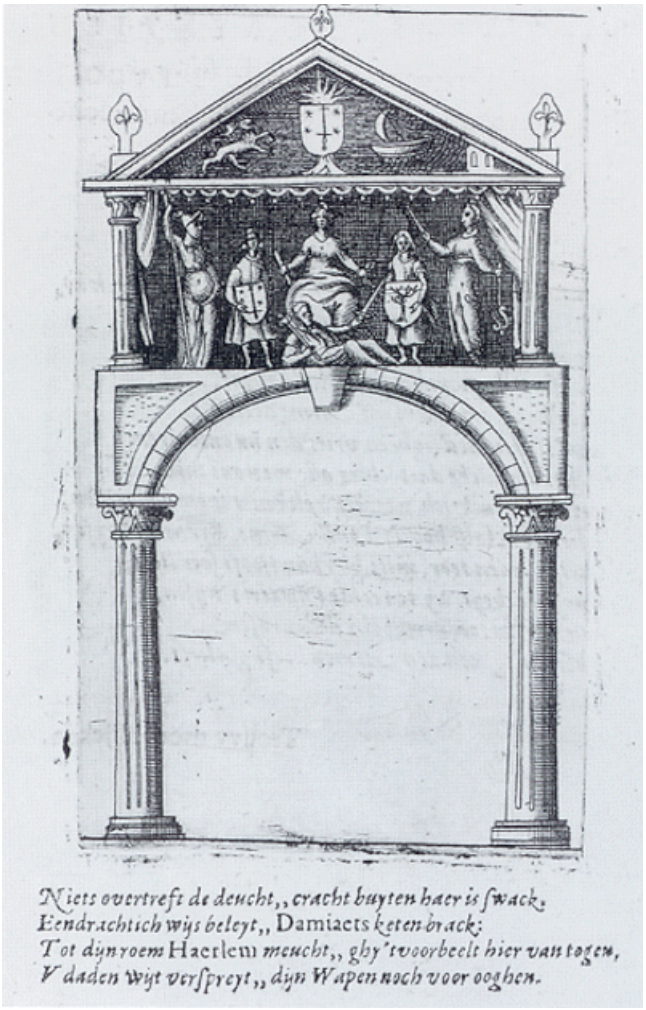
Van zondag 22 tot dinsdag 31 oktober 1606 vond in Haarlem een rederijkerswedstrijd plaats waaraan door kamers uit twaalf Hollandse steden en dorpen werd deelgenomen: door twee kamers uit Leiden (de Hollandse en de Vlaamse) en verder door kamers uit Katwijk aan den Rijn, Schiedam, Hazerswoude, Vlaardingen, Amsterdam (de Brabantse kamer), Noordwijk, Haastrecht, Gouda, Den Haag en Ketel. De wedstrijd was georganiseerd door de oude kamer van Haarlem De Pellicanisten, beter bekend onder haar devies 'Trou Moet Blijcken', die evenwel zelf niet aan de wedstrijd deelnam. Dat deed wel de Vlaamse kamer van de stad, De Witte Angieren, zij het buiten mededinging. [1]

In vier van de zes wedstrijdcategorieën speelde het visuele, het beeld, een belangrijke rol. Met betrekking tot drie van deze vier categorieën - het blazoen, de intrede en het zinnespel - beschikken we over ruime informatie in woord en met betrekking tot twee - de blazoenen en de intredes - ook in beeld. In deze bijdrage wordt een poging gedaan inzicht te krijgen in wat hier verder de beeldtaal van de Haarlemse rederijkerswedstrijd wordt genoemd. Gezien de grote omvang van het beeldmateriaal, vooral met betrekking tot de intredes, heeft ze slechts een verkennend karakter. Bijzondere aandacht zal worden geschonken aan verschillen in beeldtaal tussen de autochtone Hollandse kamers en de kamers van immigranten afkomstig uit de zuidelijke Nederlanden. Verder wordt speciaal gelet op verschillen in beeldtaal tussen stadskamers en dorpskamers.

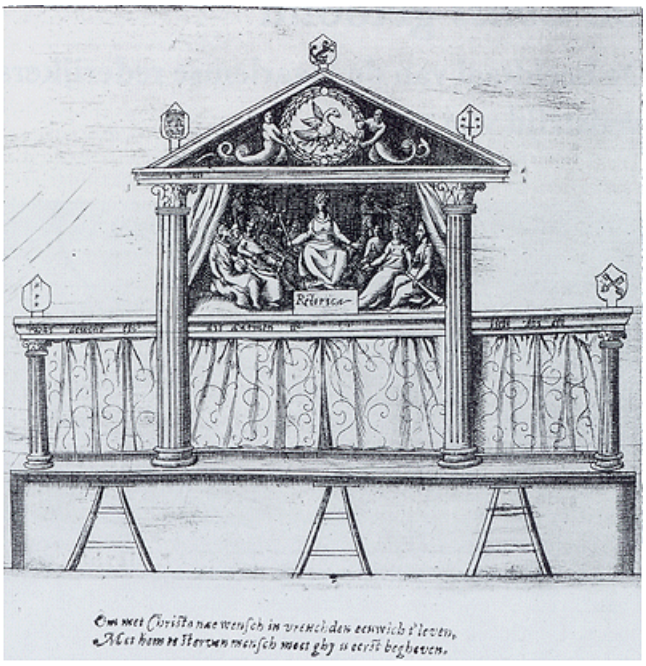
Opzet, aanleiding en bronnen

De opzet van de wedstrijd in Haarlem was afgekeken van de wedstrijd van tien Hollandse kamers die tien jaar daarvoor, in 1596, had plaatsgevonden in Leiden. De Leidenaren hadden zich naar eigen zeggen weer georiënteerd op het Landjuweel van dertien Brabantse kamers dat in 1561 in Antwerpen was gehouden. [2] Aan de wedstrijd van negen Hollandse kamers die eveneens in 1561 in Rotterdam had plaatsgevonden, werd niet gerefereerd. Die was dan ook bescheidener van omvang geweest. [3]

De vergelijking van de Haarlemse met de Antwerpse wedstrijd dringt zich om verschillende redenen op, niet in de laatste plaats om deze, dat van


Niets overtreft de deucht,, cracht buyten haer is swack,
Eendrachtich wijs beleyt,, Damiaets keten brack:
Tot dijn roem Haerlem meucht,, ghy 't voorbeelt hier van togen,
V daden wijt verspreyt,, dijn Wapen noch voor ooghen.

1 Triomfboog voor de Haarlemse rederijkerswedstrijd van 1606, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen)



2 Toneelstellage voor de Haarlemse rederijkerswedstrijd van 1606, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

beide uitvoerige gedrukte verslagen bewaard zijn gebleven, die naast de (meeste) voor de wedstrijd vervaardigde teksten ook afbeeldingen van onderdelen van het wedstrijdprogramma bevatten. [4] Het verslag van de Haarlemse wedstrijd, in de jaren 1607-1608 door Zacharias Heyns in Zwolle uitgegeven, [5] geldt als het omvangrijkste en indrukwekkendste in zijn genre. Dit boek, dat naar het eerste en voornaamste deel ervan het *Const-thoonende Iuweel* wordt genoemd, [6] is de belangrijkste bron voor kennis van de Haarlemse wedstrijd. [7] Uitgever Heyns was er zelf als *factor* (dichtmeester) van de Brabantse kamer uit Amsterdam nauw bij betrokken geweest: hij schreef met zekerheid de bijdragen van die kamer aan de wedstrijd.

De aanleiding voor de wedstrijd vormde een loterij ten behoeve van een nieuw Oudemannenhuis in de stad. De traditie van loterijen ten bate van charitatieve en andere doelen gaat in de Nederlanden terug tot het midden van de vijftiende eeuw. De betrokkenheid van rederijkers daarbij dateert van een eeuw later. Het idee om aan de loterij een wedstrijd te verbinden was in 1596 in Leiden door de rederijker Jan van Hout geïntroduceerd. [8] Net als die in Leiden werd de Haarlemse wedstrijd gehouden kort voor sluiting van de inlegtermijn, om het publiek op de valreep tot (grotere) vrijgevigheid aan te zetten en (nog meer) loten te doen kopen. [9]

Met het oog op het charitatieve doel van de loterij waren de vragen en regels waarop in de verschillende wedstrijdcategorieën moest worden geantwoord, toegesneden op het thema van barmhartigheid en (naasten)liefde en de tegenpolen daarvan. De bewuste categorieën waren, in volgorde van vermelding in de *chaerte* of uitnodiging: [10] de intrede, het spel van zinne (of zin-

nespel), het refrein en het lied. Als onderwerp voor de intrede was gekozen: *Wat deucht oyt wracht, een Mensch barmhertich, liefdich, goet, / En wat verschricklijck quaet, een gierich Mensch onvroet*; de vraag waarop in het spel van zinne moest worden geantwoord, luidde: *Die d'Armen liefdich troost, wat loon de sulck verwacht? / Als oock wat straffe fel, die troostloos haer veracht?*; de regel ten slotte die aan het eind van alle strofen van zowel het refrein als het lied moest worden herhaald, was: *Lieft ghy Christum het hooft, soo troost dan oock zijn leden*.

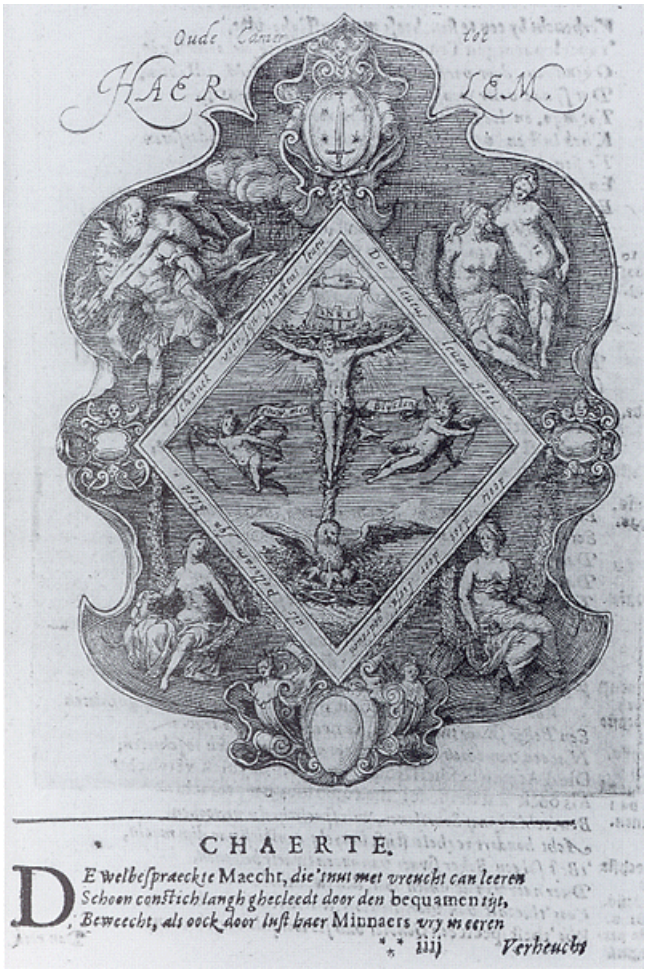
3 Blazoen van de kamer van Noordwijk, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

4 Blazoen van de kamer van Ketel, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

Met de intrede, het zinnespel, het refrein en het lied waren de waardevolste prijzen te winnen, verdeeld over een hoofdprijs en een tweede en derde prijs. Daarnaast kon worden gedongen naar onderscheidingen voor het mooiste blazoen (dat wil zeggen het wapenschild van de kamer), het beste spel (in de zin van de beste acteerprestaties in het zinnespel), de mooiste eenstemmige zang (van het lied), de mooiste voordracht (van het refrein), de mooiste en zinrijkste illuminatie (dat wil zeggen een geschilderde, met lampen, vuurpotten en fakkels verlichte, voorstelling op een stellage), de van verst komende kamer en voor de kamer die zelf het hoogste bedrag inlegde (in de loterij). Ten slotte waren er enkele troostprijzen te vergeven.

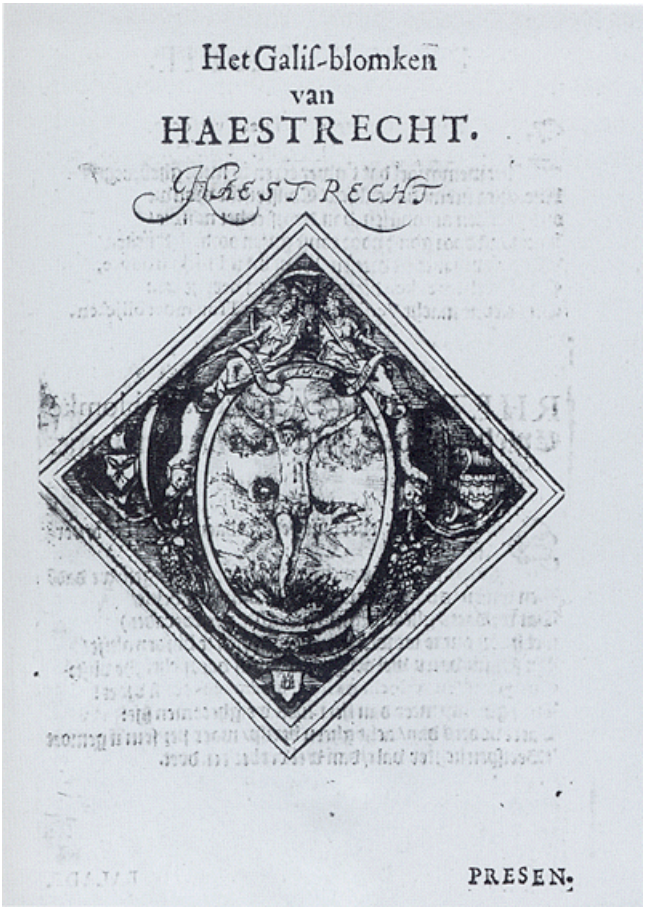
Uit dit korte overzicht blijkt dat artistieke prestaties moesten worden geleverd op het terrein van het toneel (intrede en zinnespel), de lyriek (refrein en lied) en de beeldende kunst (blazoen en illuminatie). Met sommige bijdragen begaf men zich op twee kunstterreinen tegelijk. Het lied verenigde lyriek en muziek en het refrein lyriek en retorica (via de *pronunciatio* of voordracht). De intrede refereerde, vanwege het optreden daarin van personificaties in allegorische kostuums en met dito attributen, aan de laatmiddeleeuwse en vroegmoderne iconografie. Dat deden vermoedelijk evenzeer de personificaties in het zinnespel en de veelvuldig daarin vertoonde *togen* of tableaux vivants; *vermoedelijk*, want voor gegevens omtrent het uiterlijk van de personages in de zinnespelen en de iconografie van de togen zijn we in hoofdzaak aangewezen op de dialoog en de toneelaanwijzingen. De intredes daarentegen worden in het *Const-thoonende Iuweel* niet alleen in zesstrofige balladen van elk vijftien regels beschreven, maar ook nog eens met gedetailleerde gravures geïllustreerd.

De gravures van de intredes zijn zeer bijzonder. Het gaat om series van twee tot vijf aaneengeplakte stroken die idealiter zo zijn gevouwen en bevestigd in het boek dat ze naar twee zijden moeten worden uitgeklapt om volledig te kunnen worden aanschouwd. Wat we dan zien is een processie van


Oude Cam
HAER LEM
CHAERTE.
DE welbespraeckte Maecht, die 'tnuu met vreucht can leeren
Schoon constich langh ghecleedt door den bequamen tijt,
Beweecht, als oock door lust haer Minnaers vry te eeren
iiij Verheucht

5 Blazoen van de Oude kamer van Haarlem, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

6 Blazoen van de kamer van Vlaardingen, ***Const-thoonende Iuweel***, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).



7 Blazoen van de kamer van Haastrecht, ***Const-thoonende Iuweel***, ex. U.B. Nijmegen (foto: idem).

8 Blazoen van de kamer van Hazerswoude, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

personages. Tussen gravures van dezelfde intrede kunnen kleine verschillen bestaan. Die betreffen op één uitzondering na niet de afbeelding zelf. [11] De verschillen zitten vooral in de onderschriften van de gravures. [12]

Beeldtaal

De gravures van de intredes maken het *Const-thoonende Iuweel* naast boekhistorisch ook toneel- en kunsthistorisch bijzonder interessant. Ze verschaffen informatie over het gebruik dat rederijkers maakten van allegorische kleding en attributen en over het toneelkostuum van de rederijkers in het algemeen, een onderwerp waarover maar weinig beeldinformatie voorhanden is. Hierbij moet bedacht worden dat verscheidene allegorische personages die in de intredes te zien waren, nadien optraden in de spelen van zinne. [13] Ze zullen daarin dezelfde kleding hebben gedragen. Verder bevat het boek gravures van de triomfpoort (afb. 1) waardoor de kamers hun intrede maakten, en van de toneelstellage (afb. 2) waarop ze hun blazoenen presenteerden, hun spelen van zinne vertoonden, hun refreinen en liederen voordroegen en hun intrede herhaalden en in dicht toelichtten.

In zoverre de (overigens onbekende) ontwerper/graveur de inhoud van de intredes naar de werkelijkheid heeft weergegeven, beschikken we met het *Const-thoonende Iuweel* dus over een unieke bron voor de beeldtaal van de

9 Blazoen van de kamer van Schiedam, ***Const-thoonende Iuweel***, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

10 Blazoen van de kamer van Den Haag, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

rederijkerij in Holland rond 1600. Het begrip 'beeldtaal' behoeft wellicht enige toelichting. Rederijkerskunst is slechts voor een deel literaire of verbale kunst; ze maakt niet alleen gebruik van woorden maar ook van beelden om lering en vermaak te verschaffen. Deze beeldmiddelen - de kostuums en attributen in de intredes en zinnespelen bijvoorbeeld - hadden niet slechts illustratieve waarde, maar moesten zelfstandig betekenissen kunnen overdragen; in de intredes werden met dit doel zelfs uitsluitend beeldmiddelen ingezet. Het genre waarin toneel en beeldende kunst vrijwel versmolten, was dat van het levende beeld: het tableau vivant of de toog. [14] We komen dit beeldgenre tegen in zinnespelen, maar rederijkers beoefenden het nog veelvuldiger tijdens processies en blijde inkomsten. [15] Onder de naam poëtelijck punt werd het op de Antwerpse wedstrijd van 1561 als afzonderlijke wedstrijdcategorie geïntroduceerd. [16]

Tot de beeldtaal mogen we eveneens de blazoenen en de illuminaties rekenen die de deelnemende kamers in het kader van de wedstrijd presenteerden, zeker waar deze toespelingen op het wedstrijdthema bevatten. Van de blazoenen vinden we eveneens berijmde beschrijvingen - *Presentaties* - en gravures terug in het *Const-thoonende Iuweel*. [17] Van de illuminaties bleef slechts één beschrijving bewaard, namelijk die van de Vlaamse kamer uit Haarlem. [18] (Bij gebrek aan gegevens over de andere illuminaties blijft dit

11 Blazoen van de kamer van Gouda, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

12 Blazoen van de kamer van Katwijk aan den Rijn, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

genre hier verder buiten beschouwing.) Voor de zinnespelen geldt dat ook de inrichting en het gebruik van het toneel als onderdeel van de beeldtaal te beschouwen is, in het bijzonder waar dit gebruik het verrichten van allegorische handelingen betreft en het tonen van tableaux vivants in compartimenten gelegen achter het toneelscherm.

Doordat alle zinnespelen, intredes en blazoenen in tekst en/of beeld zijn gedocumenteerd, wordt ons niet alleen de mogelijkheid geboden de beeldtaal in haar algemeenheid te beschrijven, maar kunnen we ook nagaan of er verschillen in beeldtaalgebruik bestaan tussen de kamers onderling en of de in 1606 gehanteerde beeldtaal afwijkt van de tot dan toe gebruikte. De laatste wedstrijdbundels met vergelijkingsmateriaal (namelijk blazoenen en zinnespelen) dateren van vijfenveertig jaar daarvoor. Het gaat om de eerder genoemde bundel van de wedstrijd van Brabantse kamers in Antwerpen en die van de eveneens in 1561 gehouden wedstrijd van Hollandse kamers in Rotterdam. In het verslag van de Leidse wedstrijd van 1596 staan weliswaar geen gravures van de aangeboden blazoenen afgedrukt, maar wel enkele gedichten waarmee deze werden aangeboden. Die bevatten aanwijzingen voor de inhoud van de afgebeelde voorstellingen. Voor de blazoenen wordt ook nog vergelijkingsmateriaal gevonden in de bundel van de Vlaardingse rederijkerswedstrijd van 1619. [19]

Voor de intredes bestaat helemaal geen visueel vergelijkingsmateriaal. Van de intredes in Antwerpen in 1561 kennen we wel het thema, [20] maar bezitten we geen afbeeldingen. De beschrijvingen ervan bevatten niets over de inhoud van het verbeelde. [21] De intredes van de Rotterdamse wedstrijd van 1561 hadden geen thema, noch bleven er afbeeldingen of beschrijvingen van bewaard. Gedetailleerde beschrijvingen kennen we wel van de intredes in Leiden in 1596. Die verbeeldden *Het leven der Tyrannen: mit een, wat een beloonen / Zy oyt verworven hebben voor haer doot en naer* [22] en worden elk, het ene personage na het ander, nauwkeurig beschreven, waarbij na de naam nog gegevens volgen over gewaad, hoofddeksels en attributen, inclusief details met betrekking tot het gebruikte materiaal, de kleuren en de versieringen. Kenmerkend voor vele kostuums is dat ze gemaakt werden van papier. Sommige personages uit de Leidse intredes komen we ook in Haarlem tegen. Dat heeft hiermee te maken dat het aspect van beloning (of straf) ook in de Haarlemse intredes een belangrijke rol speelde. Verder keren bepaalde attributen terug. In het algemeen lijken de Leidse en Haarlemse intredes op elkaar doordat alle door personages te voet (en niet op wagens zoals in Antwerpen) werden uitgebeeld.

Sinds de wedstrijden van 1561 was er in de Nederlanden, en in het bijzonder in Holland, veel veranderd. Het gewest had zich samen met zes

13 Blazoen van de Hollandse kamer van Leiden, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

14 Blazoen van de Vlaamse kamer van Leiden, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

andere provincies afgescheiden van Spanje, en de gereformeerde religie was er de publieke en bevoorrechte godsdienst geworden. Het zwaartepunt van het culturele leven in de Nederlanden had zich van Zuid naar Noord verplaatst, een ontwikkeling waaraan belangrijk was bijgedragen door de vele immigranten die zich op het terrein van de literatuur niet onbetuigd lieten. [23] Ze hadden eigen rederijkerskamers gesticht, waarvan er drie in Haarlem - uit die stad zelf en uit Amsterdam en Leiden - aanwezig waren. De vraag is of deze immigrantenkamers zich in hun wedstrijdbijdragen van de autochtone kamers onderscheidden. Het ligt voor de hand dat zij elementen uit de rijke toneel- en feestcultuur van Vlaanderen en Brabant naar Holland hebben getransponeerd, waaronder hun belangstelling voor klassieke geschiedenis en mythologie. [24]

Een andere vraag is of er verschillen aanwijsbaar zijn tussen de bijdragen van stadskamers en dorpskamers. [25] Men zou verschillen verwachten op het punt van de complexiteit van de bijdragen en de daarin tentoongespreide kennis. Het is immers niet aannemelijk dat zich onder dorpsrederijkers veel geleerden of schilders bevonden, die de inhoud en vormgeving van de wedstrijdbijdragen met nieuwe, geleerde of artistieke, elementen verrijkten. Bij zulke elementen kan men denken aan de reeds genoemde invloed van de klassieken en aan de betekenis van de (humanistische) retorica voor

15 Blazoen van de Vlaamse kamer van Haarlem, *Haerlems Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

16 Blazoen van de Brabantse kamer van Amsterdam, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

de vormgeving en de verwoording van de bijdragen. [26] In de genoemde volgorde - blazoenen, intredes, zinnespelen, zal hieronder de beeldtaal van de Haarlemse wedstrijd worden nagegaan. Waar nodig zal naar andere wedstrijden - die van Antwerpen, Rotterdam, Leiden en Vlaardingen - worden verwezen.

De blazoenen

Blazoenen zijn de wapenschilden, de beeldmerken van de rederijkerskamers. Tijdens intredes werden ze voor de kamers uitgedragen en tijdens opvoeringen werden ze aan de bovenlijst van de toneelfaçade gehangen. Wanneer men elders aan een wedstrijd deelnam was het gebruikelijk een blazoen te laten schilderen en dit aan de organiserende kamer aan te bieden. Zo hield Trou Moet Blijcken aan het evenement van 1606 vijftien blazoenen over: twaalf van de kamers van buiten de stad, twee van de kamers binnen Haarlem en een van de scholieren van de Latijnse school. Samen met haar eigen, voor de gelegenheid vervaardigde blazoen komt het totaal op zestien blazoenen. Men vindt van alle (met uitzondering van dat van de Haarlemse Wijngaertrancken) gravures terug in het *Const-thoonende Iuweel*. Men mag aannemen dat de originele panelen door lokale kunstenaars zijn vervaardigd en nadien ten behoeve van de reproductie in het gedrukte verslag door een Haarlems kunstenaar zijn nagegraveerd. [27]

De basisvormen van het blazoen zijn de ruit (afb. 5, 7, 8, 10, 11, 16) en het ovaal (afb. 4, 6, 9, 12, 13, 14, 15). [28] Sommige blazoenen combineren beide vormen (afb. 7, 8, 11). [29] In de meeste gevallen worden ruit en ovaal door rolwerk en andere ornamenten omlijst. In vergelijking met de blazoenen die staan afgedrukt in de bundels van de Gentse wedstrijd van 1539 en de Antwerpse en Rotterdamse van 1561, zijn de omlijstingen van de blazoenen van de Haarlemse wedstrijd veel prominenter. [30] Bij de ornamenten kan het gaan om wapenschilden, putti en personificaties van de zeven vrije kunsten en andere allegorieën. In enkele gevallen is de omvang van het eigenlijke blazoen - de ruit of ovaal - ten opzichte van de omringende voorstelling of omlijsting verkleind weergegeven (afb. 3, 5, 16). [31] Het duidelijkst is dat het geval bij het blazoen van de kamer van Noordwijk, dat welbeschouwd een voorstelling is van de besnijdenis waarboven het eigenlijke blazoen door het openen van gordijnen wordt onthuld (afb. 3). Dat blazoen verbeeldt de naam van de kamer, De Lelie onder de Doornen, een naam ontleend aan een passage uit het Hooglied (Hoogl. 2:2 - 'Lilium inter spinas') die in de Middeleeuwen als verwijzing naar Maria - met name naar haar onbevlekte ontvangenis - werd geïnterpreteerd. [32]

Alle kamers droegen bloem- of boomnamen, waarvan de meeste vóór de reformatie in ieder geval nog met Maria of Christus (meestal met diens kruisdood) in verband werden gebracht. Maria staat op twee blazoenen afgebeeld, zij het niet opvallend: op dat van Noordwijk (afb. 3), in de reeds genoemde besnijdenisscène, en op dat van Ketel (afb. 4), in een *nativitas*-tafereel. Op dit laatste blazoen zien we hoe de zonnebloem, die zich net als de Goudbloem altijd naar het licht - naar God - keert

en ook weer de liefde symboliseert, achter haar en de kribbe opschiet. Daarboven zweeft de Heilige Geest in de vorm van een duif: een verwijzing naar de *annunciatie*.

Talrijker zijn de voorstellingen van Christus, in de eerste plaats van kruisigingen aan een kruis in de vorm van de boom of plant waarnaar de kamer was genoemd (afb. 5, 6, 7). Het betreft de blazoenen van de oude kamer van Haarlem (die ook wel de *speelkoorn* - de bloem van de witte hagedoorn - werd genoemd), van De Akerboom (de eik) uit Vlaardingen en De Galisbloem (de galbloem) uit Haastrecht. Ook de doornen in het blazoen van Noordwijk lijken vanwege hun vorm - een doornenkroon - eerder naar Christus dan naar Maria te verwijzen. Christus staat verder nog afgebeeld op het blazoen van Hazerswoude (afb. 8 - een opstandingsscène) en als kind op de blazoenen van Schiedam (afb. 9 - groeiend uit een roos, met op de achtergrond de kindermoord [33]), Den Haag (afb. 10 - zittend op een wereldbol, een korenbloem plukkend) en natuurlijk weer Ketel (afb. 4 - als het kind in de kribbe).

De iconografie van de blazoenen is in de meeste gevallen prereformatorisch. Dat is niet zo vreemd als het op het eerste oog misschien lijkt. De meeste kamers waren opgericht in de vijftiende en de eerste helft van de zestiende eeuw en hadden als religieuze broederschappen gefunctioneerd. Ze hadden een patroon of patrones gehad en de leden waren op kerkelijke feestdagen in hun kapel bijeengekomen om te bidden of de mis te horen. De centrale elementen van de meeste blazoenen werden reeds bij de oprichting gekozen en bleven, behoudens stilistische wijzigingen, gelijk. De reformatie veranderde daar niets aan. Vandaar de kruisigingstaferelen, de geboorte- en opstandingsscènes, maar ook de afbeeldingen van de heilige Laurentius op het blazoen van Den Haag (afb. 10 - zittend op een rooster), de heilige Katharina op dat van Gouda (afb. 11 - met zwaard en gebroken rad [34]) en Maria Magdalena op dat van Vlaardingen (afb. 6 - met loshangend haar, het kruis in verdriet omhelzend).

De beeldtaal van de blazoenen heeft doorgaans betrekking op de naam, het devies of de ontstaansgeschiedenis van de kamers, hun oorspronkelijke toewijding aan Christus, Maria of een bepaalde heilige. Ze is er in hoofdzaak op gericht de kamers te identificeren. Op sommige blazoenen wordt echter met dezelfde beeldelementen verwezen naar het thema van de wedstrijd. Op enkele nog niet besproken blazoenen lijkt het wedstrijdthema zelfs het centrale onderwerp te zijn. Zes van de twaalf kamers - Noordwijk, Leiden (beide kamers), Haarlem (Vlaamse kamer), Katwijk en Vlaardingen - hadden een devies met het woord *liefde* erin, wat zowel kon wijzen op hun liefde voor de dichtkunst als naar de deugd van de naastenliefde, de *caritas*, en heilshistorische *exempla* daarvan. Aangezien ook de wedstrijd in het teken stond van de liefde als naastenliefde, hadden de betreffende zes kamers de mogelijkheid met hun blazoen zowel naar hun eigen achtergrond als naar het thema van de wedstrijd te verwijzen.

Van deze zes kamers kozen die van Katwijk (afb. 12) en de Hollandse kamer van Leiden (afb. 13) voor een voorstelling waarin een personificatie van de Liefde - *Caritas* - centraal was geplaatst: een zittende of staande vrouwenfiguur met een kind op haar arm of zuigend aan haar borst en nog twee kinderen ernaast. Op het Leidse blazoen dragen die twee kinderen nog een vogeltje en een hond: twee veelvoorkomende attributen op *Caritas*-voorstellingen. Op het Katwijkse blazoen zien we boven de Liefde een tetragram, een vogel en een mensfiguurtje met in de ene hand een kruisvaan en

in de andere een krans. Het moet hier wel om een voorstelling van de drie-eenheid gaan, waarbij het tetragram staat voor God de Vader, de vogel (een duif) voor de Heilige Geest en het mensfiguurtje voor de verrezen Zoon. De krans lijkt voor de Liefde bestemd. De combinatie van motieven doet onwillekeurig denken aan een kroning van Maria of een *annunciatie* (in dit laatste geval zou het mensfiguurtje op de ongeboren Christus duiden). Heeft de maker van het blazoen een mariale toespeling willen maken? Dat is mogelijk, maar het is daarmee niet meteen een uiting van roomse gezindheid. Want hoe zou men die kunnen verenigen met de aanwezigheid van het tetragram, dat toch uit de reformatorisch traditie stamt? Of hebben we hier gewoon te maken met een verwijzing naar het dubbele liefdesgebod (Mat. 22:37-39), waarbij de drie-eenheid op de liefde tot God, en de Caritas op de liefde tot de naaste duidt? Hoe het ook zij, kennelijk gebruikte men 'oude' en 'nieuwe' beeldmotieven door elkaar, zonder daar sterke denominatieve associaties bij te hebben. [35] Er zijn kleine aanwijzingen dat die associaties nadien wél werden gemaakt en aanleiding gaven tot aanpassing van het ontwerp. [36]

Op het blazoen van de Hollandse kamer van Leiden is achter de Liefde het verhaal van de koperen slang afgebeeld (Num. 21:4-9). De koperen slang vormt het hoofdmotief van andere blazoenen die van deze kamer bewaard bleven. [37] We zien er Mozes - de persoon met de stok en de hoorntjes - naar wijzen. De koperen slang was naar middeleeuws-typologisch inzicht een voorafspiegeling van de kruisiging. De slang aan de paal stond voor Christus aan het kruis. In de *Presentatie* - het verklarende gedicht - bij het blazoen wordt naar de opgerichte slang en de kruisiging verwezen en wordt de laatste als teken van Gods liefde aangeduid. [38] Zo is het verband tussen de aanwezigheid van *Caritas* en de koperen slang verklaard. [39]

Door de kruisdood als Gods ultieme liefdesdaad op te vatten, is het mogelijk in alle blazoenen met kruisingsscènes verwijzingen naar het wedstrijdthema te zien. In de *Presentatie* bij het blazoen van de kamer van Vlaardingen, die het devies 'Aensiet liefd' voert, wordt het verband tussen kruisiging en liefde expliciet gelegd. [40] Wellicht dat een verwijzing naar liefde en lijden ook de reden is geweest voor de kamer van Noordwijk om onder haar eigenlijke blazoen de besnijdenis van Christus af te beelden. Dat was immers de eerste keer dat het bloed van de Verlosser was vergoten. Het ging bovendien om een van de Zeven Smarten van Maria.

De drie blazoenen van de immigrantenkamers zijn nog niet besproken: dat van de Vlaamse kamers uit Leiden (afb. 14) en Haarlem (afb. 15) en dat van de Brabantse uit Amsterdam (afb. 16). Deze vallen om verschillende redenen op. In de eerste plaats bevatten ze veel meer wereldlijke elementen. Daar kan in ieder geval één zeer voor de hand liggende reden voor worden gegeven. De allochtone kamers waren nog maar pas opgericht: de Vlaamse uit Leiden in 1590, de Vlaamse uit Haarlem in 1593 en de Brabantse uit Amsterdam in 1598. Devotionele motieven uit prereformatorische tijd zijn hier niet te verwachten. Een tweede punt betreft de begeleidende gedichten, de *Presentaties*. Die zijn langer dan die van de autochtone kamers, in twee gevallen zelfs zeer veel langer en bovendien meerstrofig. Bij de meeste *Presentaties* gaat het om eenstrofige gedichten van negen, tien, dertien of zestien regels. Ze bevatten een enkele verwijzing naar de oudheid en naar de naam en het devies van de kamer en gaan op twee uitzonderingen na - die

van de Hollandse kamer uit Leiden en die van Vlaardingen die hierboven reeds ter sprake kwamen - niet in op de inhoud van het blazoen. Ze gaan voor het merendeel over het aanbieden zelf.

Het Amsterdamse blazoen (afb. 16) is ongetwijfeld het rijkst geornamenteerde. Dat ligt aan het uitbundige, onder meer met wapenschilden versierde rolwerkcartouche met ijzer-beslagwerk dat het eigenlijke, relatief kleine, ruitvormige blazoen omlijst. [41] Onopvallender maar voor de stijl niet minder significant zijn de rebus-figuren die langs de linker en rechter bovenlijst van de ruit te zien zijn, alsook de taferelen in de medaillons links- en rechtsboven op de obelisken. De rebus-voorstelling lijkt te verwijzen naar de inhoud van het eigenlijke blazoen en zinspeelt mogelijk op het thema van de wedstrijd. [42] Een vergelijkbaar blazoen met een rebus in de lijst is bekend van de hand van Peter Heyns, de vader van Zacharias Heyns. Hij vervaardigde het voor het Antwerpse Haagspel van 1561. [43] Het Amsterdamse blazoen lijkt aldus naar een idee van de factor te zijn vervaardigd, die daarmee in de voetsporen van zijn vader trad.

De scènes in de medaillons en de voorstelling binnen de ruit verwijzen zeker naar het thema van de wedstrijd. Het linker medaillon lijkt een voorstelling te bevatten van de barmhartige Samaritaan (Luc. 10:30-35). De rechter medaillon verbeeldt de doodslag van Abel (Gen. 4): het toonbeeld van afgunst, toorn en een gebrek aan (naasten)liefde. De Liefde, geflankeerd door Geloof (links) en Hoop (rechts), domineert de voorstelling op het eigenlijke blazoen. De inhoud van het blazoen lijkt niet voor de gelegenheid gekozen. [44] Wel kon de Liefde eenvoudig met het thema van de wedstrijd in verband worden gebracht. Dat gebeurde in het begeleidende gedicht, een vierstrofig refrein van dertien regels elk. Daarin wordt uitvoerig ingegaan op de betekenis van de drie zogenaamde ‘goddelijke’ deugden en het primaat van de Liefde (1 Kor. 13:13). [45]

Ook de Vlamingen uit Haarlem presenteerden hun blazoen (afb. 15) met een vierstrofig gedicht van tweeënvijftig regels, en ook daarin wordt het verbeelde verklaard. [46] Weer zien we de Liefde, en wel ter linkerzijde van het ovaalvormige vignet, haar voeten steunend op een kapiteel. Tegenover haar zit de Trouw. Op het eigenlijke blazoen, op de vaas met witte *angieren* (anjers) staat het devies van de kamer ‘In liefde ghetrouwe’. [47] In de rand van het ovaal zijn weer miniatuurvoorstellingen aangebracht. We weten in dit geval zeker dat ze betrekking hebben op het thema van de wedstrijd, want ze worden in het verklarende gedicht beschreven. [48] Op de achtergrond zien we de goede herder die zijn schapen beschermt tegen de wolf (Joh. 10:10-15). [49]

De Vlaamse kamer uit Leiden voegde bij haar blazoen (afb. 14) eveneens een langer dan gemiddeld gedicht - eenentwintig regels - en ging daarin uitvoerig in op de inhoud van het verbeelde. [50] Ogenschijnlijk bevat haar vignet geen toespelingen op de wedstrijd. In het midden staan een in contemporaine kleding gestoken echtpaar en hun twee kinderen. In het begeleidende gedicht worden de volwassenen, indachtig de woorden van Jeremia (Jer. 17:8), vergeleken met een vruchtdragende boom aan de waterkant. [51] Op de gravure is de vruchtdragende boom een leliestam. [52] De profeet past de vergelijking toe op de gezegende die op God vertrouwt en zich veilig weet bij Hem. Enkele regels verder roept hij diens tegenbeeld op: ‘Als een patrijs die eieren uitbroedt die ze niet heeft gelegd, / zo is iemand die

oneerlijk rijkdom verwerft' (Jer. 17:11). Het hele fragment staat in de context van rechtvaardig handelen en straf. [53] In het licht van de omringende spreuken is de verwijzing naar de gezegende die op God vertrouwt dus met het thema van de wedstrijd te verbinden.

Het lijkt erop dat de immigrantenkamers hun blazoen niet uitsluitend als wapenschild beschouwden maar tevens als medium voor inhoudelijke boodschappen, net als de intrede, het spel van zinne, het refrein en het lied. Het verschil met deze wedstrijdcategorieën echter is dat de *chaerte* met betrekking tot het blazoen niet expliciet om zo'n inhoudelijke boodschap vraagt. Het paneel hoefde slechts 'met dichts verclaren' aan Rhetorica te worden aangeboden. De prijzen, zo vervolgt de *chaerte*, zouden gaan naar ''t Constrijckst *schoonst Blasoen*'. Terwijl de autochtone kamers hun blazoenen dus enkel met een kort gedicht aanboden - ze 'verclaarden' het niet - gaven de Brabanders uit Amsterdam en de Vlamingen uit Haarlem er een uitvoerige uitleg bij en voegden ze er beeldelementen aan toe die naar het thema van de wedstrijd verwezen. [54]

De verklaring hiervoor moet wel liggen in de wedstrijdgebruiken van de Zuid-Nederlandse rederijkerij. Zo werden voor het Landjuweel van Antwerpen zogenaamde *rebusblazoenen* vervaardigd. Het ging om geornamenteerde lijsten waarbinnen een rebus was geplaatst. [55] Het werken met raadselachtige, zinrijke elementen was kenmerkend voor de rederijkerscultuur in het zuiden. [56] Tijdens het Mechelse rederijkersfeest van 1620 zouden zelfs geen andere dan rebusblazoenen worden aangeboden. [57] De vorm van de *Presentaties*, een refrein van viermaal dertien regels, was net als de naam zelf ontleend aan de *Presentacies* waarmee in 1561 in Antwerpen de gewone blazoenen waren aangeboden. Dezelfde omvang hadden de *Refereynen op't Blasoen* waarmee in 1620 de blazoenen in Vlaardingen werden overhandigd. De zuidelijke gewoonte leek daarmee volledig overgenomen. Opmerkelijk is dat de Vlaamse kamer uit Haarlem haar blazoen in 1596 in Leiden reeds met een gedicht (van viermaal zes regels) had aangeboden. Ook toen al bevatte

17 Intrede van de kamer van Gouda, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

het blazoen toespelingen op een van de wedstrijdthema's. [58] In de *Presentaties* van de immigrantenkamers werd meer dan in de andere geciteerd en geparafraseerd uit de Schrift. De Vlamingen uit Leiden haalden de profeet Jeremia aan en de Brabanders uit Amsterdam beschreven geloof, hoop en liefde in hun Paulinische context, waarbij elke verwijzing naar Maria werd uitgesloten. Zodoende zijn deze blazoenen ook schriftuurlijker dan die van de oudere kamers van Holland.

De intredes

Het meest opvallende onderdeel van de Haarlemse wedstrijd van 1606 zijn de intredes. Die vormden een vast onderdeel van elke rederijkerswedstrijd. Er waren doorgaans ook prijzen mee te verdienen, maar die gingen dan naar de kamers die zich in de fraaiste gildekleding hadden gestoken en zich het ordelijkst presenteerden. Eerdere wedstrijden tijdens welke de intrede een thematische opzet had gehad, waren als gezegd die van Antwerpen in 1561 en die van Leiden in 1596, maar alleen van de Haarlemse bezitten we afbeeldingen. Meteen rijst de vraag naar de betrouwbaarheid van de gravures. Hebben de stoeten er ook in werkelijkheid zo uitgezien? Naar alle waarschijnlijkheid wel. Er is namelijk een post bekend uit de stadsrekening van Gouda waaruit blijkt dat de deelnemende kamers op verzoek van hun Haarlemse gastheren een nauwkeurige tekening van hun intrede lieten vervaardigen, inclusief een kleuropgave van de kostuums. Dit alles met het oog op een latere publicatie. [59] Naar zulke tekeningen zullen nadien de gravures zijn gemaakt. We mogen er dus van uitgaan dat de kostuums en attributen inderdaad ‘nae 't leven’, zoals de rekeningpost zegt, zijn weergegeven.

De personages in de intrede (dus niet de afgebeelde bestuurders, vaandeldragers, enzovoort) dragen overwegend fantasiekostuums. Er zitten voorbeelden tussen van historische, buitenlandse en exotische klederdrachten of van combinaties daarvan. Sommige details, zoals de schulpen, zijn typerend

voor vroegmoderne theaterkostuums. [60] Van uitgever Zacharias Heyns is bekend dat hij grote belangstelling had voor kostuums. In 1601 had hij al een kostuumboek uitgegeven, *Dracht-Thoneel* genaamd. De bedoeling daarvan was zijn eigen kamer, de Brabantse van Amsterdam, voorbeelden van toneelkostuums te bieden. Het boek was bovendien aan de prins, hoofdman en de bevelhebbers van die kamer opgedragen. [61]

Over de aard van de materialen waarvan de kostuums in de intredes vervaardigd werden, kan uit de gravures niets met zekerheid worden opgemaakt. Vele lijken zo plooibaar dat men eerder aan textiel dan aan papier als grondstof denkt. Toch moet men er gezien de ruime verwerking van laatstgenoemd materiaal in Leiden in 1596 wel rekening mee houden dat in Haarlem in 1606 niet alleen stoffen werden gebruikt. De *chaerte* stelt dat het thema van de intrede door 'Personeringh' - door middel van impersonatie - en 'fray' moest worden afgebeeld en dat het 'opper-cleet' - het buitenste gewaad - 'oncostelick' diende te zijn, met andere woorden: niet kostbaar. [62] Het was kennelijk de bedoeling dat met eenvoudige middelen een zo groot mogelijk effect werd bereikt. Aldus lijkt niet de prijs van het verwerkte materiaal maar het raffinement van het ontwerp maatgevend te zijn geweest en hadden armlastige kamers in theorie evenveel kans een prijs te winnen als rijke. In dit verband moet worden opgemerkt dat papier vermoedelijk een goedkopere grondstof was dan stof.

De intrede had als gezegd een vooropgezet thema: *Wat deucht oyt wracht, een Mensch barmhertich, liefdich, goet, / En wat verschricklijck quaet, een gierich Mensch onvroet*. Dat liet de kamers ruime mogelijkheden tot stofvinding of *inventio*, om het in retorische termen te zeggen. Zoals meestal het geval was, werd gekozen voor een algemeen vraagstuk, een *quaestio infinita* of *thesis*. Niet alleen begaf men zich op het in die dagen populaire terrein van de ethiek, de strijd tussen goed en kwaad, tussen deugd en ondeugd, men spitste de vraag bovendien toe op de voor de gelegenheid actuele tegenstelling tussen de barmhartigheid - de toepassing in de praktijk van de grootste deugd, de liefde - en de gierigheid, een van de zeven hoofdzonden. Hoewel niet eindigend met een vraagteken, werden de twee regels waaruit het thema bestond wel degelijk als vragen geformuleerd. De organisatie wilde zien *Wat deucht* (welke deugd of deugden) en *wat verschricklick quaet* (welk kwaad of welke kwaden) een barmhartig, respectievelijk een gierig mens ooit hadden verricht. Door de vraag te betrekken op een onbepaald subject (*een Mensch*), de verwijzing naar het verleden (*oyt*) en het gebruik van de verleden tijd (*wracht*) werd aangedrongen op een uitwerking met historische voorbeelden. De mogelijkheid werd geopend *exempla* te tonen (en te noemen in de verklarende ballade) en gebruik te maken van gemeenplaatsen of *loci communes*. De belangrijkste leverancier hiervan was de Schrift en het hoeft geen betoog dat daaruit ter behandeling van het thema veelvuldig werd geput.

Toch is het opmerkelijk dat slechts één kamer, die van Noordwijk, het thema geheel met historische voorbeelden uitwerkte, terwijl alle andere voor een geheel of gedeeltelijk allegorische aanpak kozen. Dat wil zeggen dat de deugden en kwaden en de daarmee verbonden begrippen door personificaties werden weergegeven. Die aanpak is niet zo verrassend wanneer men bedenkt dat de rederijkers een grote voorkeur aan de dag legden voor allego-

rische voorstellingswijzen. De consequentie van deze aanpak was wel dat de intredes een cerebraler karakter kregen. Men werkte immers (deels) met abstracte begrippen. Die leenden zich ook goed voor het leggen van inhoudelijke verbanden en het opzetten van redeneringen. Men kan in het algemeen stellen dat door de antithetische formulering van het thema - goed versus kwaad - in twee als vragen geformuleerde regels, een consecutieve behandeling werd gestimuleerd waarbij eerst personificaties of historische voorbeelden van het goede voorbij trokken en vervolgens hun tegenpolen. Door het kiezen van de volgorde en het gebruik van verschillende taal- en beeldmiddelen (tekstborden of -stroken, mimiek, gestiek, zelfs touwen en kettingen) werden de verbanden tussen de personages en de door hen gepersonifieerde begrippen verduidelijkt. Waar niet om gevraagd maar door alle kamers als vanzelfsprekend van werd uitgegaan, was dat de voorstelling de morele consequenties van deugdzaam of gierig handelen moest uitbeelden. Dat betekende in veel gevallen dat de verbeelding in eschatologische zin werd uitgewerkt. Hemelse zaligheid, respectievelijk helse verdoemenis waren de uiterste

18 Intrede van de kamer van Gouda, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

19 Intrede van de kamer van Gouda, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

20 Intrede van de kamer van Hazerswoude, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

consequenties van een deugdzame en gierige aard en werden daarom vaak als laatste van beide helften van de stoet verbeeld.

De opzet van alle intredes kunnen we in dialectische termen als volgt omschrijven. Twee morele alternatieven worden naar hun oorzaak, werking en consequentie uiteengelegd en eventueel met historische *exempla* geïllustreerd. Als niet reeds de genoemde oorzaken het publiek overtuigden dat de eerste mogelijkheid de beste is, dan deden de uiteenzetting over de werking en consequentie en het eventuele *exemplum* dat wel. Een conclusie hoefde niet te worden gegeven; die lag voor de hand. Wees barmhartig, niet gierig, was de gevolgtrekking die eenieder moeiteloos zal maken. Aldus was er geen sprake van een geheel vrijblijvende confrontatie van goed en kwaad, van een intellectueel spel zo men wil, maar van een op belering gerichte confrontatie van het navolgenswaardige met het afschrikwekkende. Toch leidde het niet expliciteren van een lering ertoe dat de nadruk op de uitwerking van het thema, dus op de redenering zelf kwam te liggen. Dat deze vanwege de antithetische vraagstelling bovendien twee richtingen uitging, waarbij aan beide mogelijkheden evenveel aandacht werd geschonken, is reden genoeg om van een humanistische betoogtrant te spreken, hoe eenvoudig die ook is.

In dit verband zij gewezen op de weergave van de onderschriften in sommige exemplaren van het *Const-thoonende Iuweel* door middel van afwijkende lettertypes en het uitsplitsen door middel van accolades. [63] Dat duidt erop dat in ieder geval de beschouwer van de gravures geacht werd de intredes te beschouwen als gevisualiseerde redeneringen. De onderschriften van drie gravures zijn volledig met behulp van accolades uitgewerkt: die van de intrede van Haastrecht en van die van beide Leidse kamers. [64] Alle drie deze intredes bestaan ook volledig uit allegorische personages die in twee opeenvolgende rijen van goed en kwaad zijn verdeeld. Beide rijen eindigen met het tonen van de ultieme beloning respectievelijk de ultieme straf. Nog twee intredes hebben deze globale opzet en hadden een dergelijke onderschrift kunnen krijgen: die van de kamers uit Vlaardingen en Den Haag. [65] De meeste andere kennen een minder strikte verdeling in een reeks goede en een reeks kwade personages en bevatten bovendien historische personages.

21 Intrede van de kamer van Hazerswoude, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

Het verschil tussen een allegorische en historische invulling van het thema kan het best geïllustreerd worden aan de hand van de intrede van Gouda (afb. 17). Deze kamer koos voor de verbeelding van het kwaad een onderwerp uit de wereldlijke geschiedenis, en nog wel uit het relatief recente verleden. [66] Het betreft een fragment uit het (grotendeels fictieve) verhaal dat bekend staat als de 'Muizentoren van Bingen' (afb 18). [67] Volgens de overlevering zou bisschop Hatto I van Mainz (850-913) een groep hongerige armen die weigerden belasting te betalen, in een schuur hebben laten opsluiten en verbranden. Hun doodskreten zou hij hebben vergeleken met het piepen van muizen (of ratten). God strafte hem door echte muizen (of ratten) op hem af te sturen, die hij poogde te ontvluchten door in de Rijn een watertoren te bouwen en zich daarin terug te trekken. Maar het ongedierte wist hem te achterhalen en vrat hem op. Op de gravure zien we de brandende schuur, die in werkelijkheid ofwel aan de binnenzijde werd gedragen ofwel op wieltjes of glijplanken werd voortgeduwd. [68]

22 Intrede van de kamer van Ketel, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

23 Intrede van de kamer van Ketel, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

24 Intrede van de Hollandse kamer van Leiden, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

25 Intrede van de Hollandse kamer van Leiden, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

26 Intrede van de kamer van Vlaardingen, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

27 Intrede van de kamer van Vlaardingen, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

28 Intrede van de kamer van Haastrecht, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

29 Intrede van de kamer van Haastrecht, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

30 Intrede van de kamer van Noordwijk, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

31 Intrede van de kamer van Katwijk, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

32 Intrede van de kamer van Schiedam, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

33 Intrede van de kamer van Schiedam, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

De keuze van een wereldlijk-historisch exemplum was uniek voor deze intrede en het meevoeren van een relatief omvangrijk en indrukwekkend rekwisiet kende evenmin zijn weerga. Daarbij vergeleken was het 'goede' deel van de stoet veel eenvoudiger opgezet. Daarin liepen overwegend allegorische personages mee (afb. 19). Die droegen slechts attributen met behulp waarvan het betekende begrip kon worden geïdentificeerd. In het geval van de Goudse intrede ging het om de allegorische begrippen Liefde, Barmherticheijt, Duechde en Loflijcke Memorij en om het bijbels personage Tobias. [69] Met de woordelijke uitleg tijdens de herhaling van de intrede erbij, zal het publiek de personages en hun attributen makkelijk hebben kunnen thuisbrengen; personages en attributen staan daarin namelijk expliciet vermeld. Naar goed rederijkersgebruik dragen ook sommige attributen een allegorische naam. [70]

Kostuums en rekwisieten die rechtstreeks uit de verzameling van een rederijkerskamer komen, zijn die van de hel, de dood en de duivel. De weergave van deze drie, [71] met name die van de hel, op de gravure van de intrede van Hazerswoude (afb. 20, 21) lijkt rechtstreeks aan de toneelpraktijk ont-

leend.[72]

34 Intrede van de kamer van Katwijk, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

35 Intrede van de kamer van Katwijk, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

36 Intrede van de kamer van Ketel, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

Een duivel met masker, hark en staart zoals in de intrede van Hazerswoude, keert terug op de gravures van de intredes van Ketel (afb. 22, 23) en van de Hollandse kamer uit Leiden (afb. 24, 25). De laatste draagt bovendien een bord of schaal met daarop een met vlammen omringd doodshoofd, vermoedelijk een verwijzing naar de hellepijn. Het personage Eewige Haet uit de intrede van Vlaardingen (afb. 26, 27) draagt zeker een duivelsmasker. Opnieuw een hellemond - eigenlijk de muil van Leviatan (Job 41) - staat afgebeeld op de kleding van het personage Helsche Liden uit de Haastrechtse intrede (afb. 28, 29). [73] Duvel heet ook een personage uit de intrede van Schiedam (afb. 32, 33), maar die draagt evenmin als de personificaties van de dood en de hel die hem flankeren karakteristieke kleding en attributen. Met hun breedgerande hoeden, grote snorren en pofbroeken ogen de drie vrijwel identiek geklede mannen uitheems. Worden hier soms Spaanse soldaten gepersifleerd?

Naast een typisch middeleeuws toneelpersonage als de duivel, vinden we een zuiver klassiek gegeven terug in de personificaties van de goede of slechte faam. Het betreft de personages Loflycke Memorij uit de intrede van de kamer uit Gouda (afb. 19), Goede Faem en Quade Faeme uit de intrede van de Hollandse kamer uit Leiden (afb. 25, 50), Deucht Verconder en Quade Fame uit de intrede van de Vlamingen uit dezelfde stad (afb. 38, 54) en ten slotte Loffelicke Fame uit de intrede van Vlaardingen (afb. 53).

Terwijl de meeste attributen vanwege hun algemeen bekende allegorische betekenis werden gekozen, nam men in enkele gevallen zijn toevlucht tot voorwerpen die niet vanwege hun inhoud maar vanwege hun naam met een personage te verbinden waren. Een dergelijk rebus-karakter bezitten zeker de attributen van de personages Onversadige Vrecheit en Valsch Bedroch uit Ketel (afb. 23). Terwijl de beurs (of

zoals hier een stokbeurs) een bekend attribuut van de gierigaard was, is de schraper of het schraapijzer dat niet, maar kan de aanwezigheid ervan uit de dubbele betekenis van *schraper* - zowel een instrument om iets van een dun laagje te ontdoen als een persoon die bij kleine beetjes en met hebzucht zijn bezit bijeenbrengt - worden

37 Intrede van de Vlaamse kamer van Leiden, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

verklaard. Dat geldt in nog sterkere mate voor het kussen in de hand van Valsch Bedroch, die blijkens de ballade met Judas werd geïdentificeerd. [74] Het *kussen* in zijn rechterhand moet wel op de *kus* slaan waarmee hij Christus verried en waarnaar in de beschrijving wordt verwezen.

De intredes van de autochtone kamers, vooral die van de dorpskamers, kenmerken zich door hun eenvoudige opzet en een voorkeur voor heilshistorische *exempla*. [75] De kamers uit Katwijk en Noordwijk kozen beide voor een volledig (heils)historische invulling. Noordwijk ging het meest eenvoudig te werk door zes bijbelse en één antiek personage voor te stellen (afb. 30): Sacheus (Luc. 19:1-10), Tabitha (Han. 9:36) en Cornelius (Han. 10:2) - allen voorbeelden van barmhartigen - en verder Judas, Ananias en Saphira (Han. 5:1-11) en koning Midas van Frygië, die gedreven door hebzucht wenste dat alles wat hij aanraakte in goud zou veranderen. Katwijk (afb. 31) beeldde de parabel van de barmhartige Samaritaan uit en voerde verder Judas en de betrokkenen bij de gevangenname van Christus op. Als men nu terugdenkt aan het thema van de intrede, dan valt op dat beide kamers de vraag zeer letterlijk hebben genomen. In tegenstelling tot de andere kamers hebben zij niet in abstracte, allegorische termen gedacht.

Gedeeltelijk heilshistorisch ingevuld zijn ook de intredes van Schiedam en Ketel. In beide wordt de barmhartigheid net als in de intrede van Katwijk geïllustreerd door de parabel van de barmhartige Samaritaan.

38 Intrede van de Vlaamse kamer van Leiden, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

Een vergelijking dringt zich op, vooral om het godsdienstig gehalte van de intredes te kunnen vaststellen. De gelijkenis van de barmhartige Samaritaan namelijk speelde een rol in de controversetheologie en werd in de roomse en reformatorische schriftuitleg verschillend geïnterpreteerd. Men gaf een tegengestelde allegorische uitleg van het verhaal. Die ging opmerkelijk genoeg aan protestantse zijde verder dan aan katholieke kant en kreeg daar ook een actuele lading. [76] Beide zagen in de onbekende op weg naar Jeruzalem de mensheid en in de barmhartige Samaritaan Christus die haar redde. De moordenaars werden wel met demonen vergeleken, de wonden met de zonden. De olie en de wijn waarmee de Samaritaan (Christus) deze verzorgde stonden op hun beurt voor de hoop en de liefde. De waard bij wie Christus de gewonde onderbrengt werd met de apostelen en hun navolgers of met de kerk in het algemeen vergeleken. De interpretaties van de priester en de leviet die de gewonde langs de weg lieten liggen, verschilden echter sterk. Zag iemand als Erasmus in hun gedrag niet meer dan een gebrek aan naastenliefde, Luther identificeerde hen met de katholieke clerus van zijn tijd en zag in hen personificaties van de werkheiligheid. [77]

Het is opmerkelijk dat op de gravure van de intrede van Schiedam (afb. 32, 33) de priester in contemporaine theologenkleding is gestoken. [78] De leviet draagt zelfs een mijter, het hoofddeksel van een bisschop. Dat kan in het Holland van 1606 niet anders dan een negatieve, anti-papistische bete-

kenis

39 Intrede van de Vlaamse kamer van Leiden, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

40 Intrede van de kamer van Schiedam, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

hebben gehad. Dat blijkt ook uit de ballade bij deze intrede, waarin de priester met 'Weth' wordt aangeduid en de leviet met 'Goe Wercken'. Als we de gravure van de intrede van Katwijk (afb. 34) moeten geloven, liepen De Overpriesters uit het lijdensverhaal daarin eveneens als bischoppen mee, met mijter, liturgische gewaden en kromstaf. De priester uit de parabel van de barmhartige Samaritaan ging ook in de Katwijkse intrede als theoloog gekleed; de leviet lijkt hier een dalmatiek te dragen (afb. 35).

Laten de kamers van Schiedam en Katwijk dus weinig twijfel over hun interpretatie van de priester en de leviet, de kamer van Ketel (afb. 22, 36) wekt enige onduidelijkheid. Op de gravure en in de ballade heten ze respectievelijk Redelick Doen en Werck Der Goetheit en worden ze nadrukkelijk als positieve, barmhartige personages beschreven. De verwijzing naar de goede werken in de naam van de tweede wordt beslist niet negatief geduid. Toch gaat Redelick Doen als theoloog en de Werck der Goetheit als bedelmonnik gekleed. Was men in Ketel niet op de hoogte van de anti-papistische dui-

ding

41 Intrede van de kamer van Den Haag, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

42 Intrede van de kamer van Den Haag, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

van de priester en de leviet? Had men het verhaal niet goed gelezen? Dat laatste lijkt onwaarschijnlijk, maar de kamer vond er kennelijk geen graten in de twee ter wille van het creëren van een reeks positieve personages als barmhartigen te laten meelopen. De stoeten van Katwijk en Schiedam hadden juist het nadeel dat goed en slecht hier niet langer in twee reeksen van elkaar gescheiden waren.

Samenvattend kan men zeggen dat enkele dorpen en kleinere steden nog de traditionele duivelfiguur opvoerden en vanwege de (gedeeltelijke) invulling met historische personages minder dachten in termen van oorzaak en gevolg, waarbij het optreden van het ene personage inhoudelijk-rationeel uit dat van het andere voortvloeide. Ze misten het argumentatieve karakter dat zo kenmerkend is voor de andere intredes, onder meer die van de immigrantenkamers.

Het kan geen toeval zijn dat de laatste zich ook in hun intredes op specifieke punten nadrukkelijk van de andere kamers onderscheidden. Beginnen we met de intrede van de Vlamingen uit Leiden (afb. 37). Wat meteen opvalt aan de allegorische personages zijn de kleine schildjes op de hoofddeksels of de kleding met daarop voorstellingen van het begrip of het gedrag dat door het personage wordt uitgebeeld. Lants Welvaert (afb. 38) draagt een kroon van bloeiende planten (overvloed), een troffel (nijverheid) en een geheven standaard (voorspoed) - allemaal resultaten van barmhartigheid. Zijn tegenpool in de negatieve reeks, Verdorven Lant genaamd (afb. 39), draagt een kroon van verlepte aren (gebrek) en een slepende standaard (tegenspoed). Diens rechterhand is leeg, 'een ydel hand, vol blame', zegt de beschrijving, [79] ten teken van zijn luiheid. Uiteraard vloeien déze kenmerken voort uit gierigheid. Terwijl op de hoed van Lants Welvaert een schildje prijkt met twee zeilschepen, ten teken van handel en voorspoed, toont het exemplaar op de hoed van Verdorven Lant enige brandende huizen, ten teken van oorlog en tegenspoed. Zo bevatten alle schildjes meer of minder goed te identificeren voorstellingen, waarbij het overwegend om handelingen door mensen gaat en niet om symbolen of voorwerpen. [80]

De schildjes van de Leidse Vlamingen waren in 1606 uniek. Ze had-

den

43 Intrede van de Vlaamse kamer van Haarlem, *Haerlems Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

44 Intrede van de Vlaamse kamer van Haarlem, detail, *Haerlems Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

ze thuis, in 1596, ook al gebruikt. Toen had alleen de kamer uit Katwijk het hun nagedaan. [81] De schildjes van de Leidenaren waren echter veel gedetailleerder geweest. Het afbeelden hierop (zowel in 1596 als 1606) van handelingen in plaats van symbolen of voorwerpen was een aanvulling op de allegorische voorstellingswijze die de rest van het uiterlijk van de personages kenmerkte. Maar daar bleef het vermoedelijk niet bij. De ballade waarin de intrede van 1606 beschreven wordt, maakt in tegenstelling tot alle andere melding van de *kleur* van de gewaden en besteedt verhoudingsgewijs veel meer aandacht aan de *mimiek* en de *gestiek* van de personages, met andere woorden: aan hun lichaamstaal. De maker van de ballade, de factor Jacob Celosse, die vermoedelijk ook zinnespel, refrein en lied voor zijn rekening nam, maakt afgezien van de boven besproken ‘ydel hand, vol blame’ van Verdorven Lant, ook melding van de ‘ghesloten hand’ van Onbermhertige

45 Intrede van de Vlaamse kamer van Haarlem, detail, *Haarlems Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

Gierigaert (afb. 39) en diens 'steur [=hardvochtig] ghesicht', alsmede van het 'ghesichte wreet' van Wraecgierige, die met zijn zwaard Onbermhertige Gierigaert bedreigt. [82] Een besef van de retorische inhoud van deze gebaren en gelaatsuitdrukkingen, van hun betekenis voor de *actio* en de *pronunciatio*, lijkt aanwezig. De gesloten hand van Onbermhertige Gierigaert bijvoorbeeld wijst volgens John Bulwers *Chironomia*, het uit 1644 stammende handboek voor de retorische-gebarenleer, op een gierige aard. [83]

De kleuren lijken eveneens met opzet gekozen: groen (Gherusten Geest), purper (Lants Welvaert), vleeskleurig (Deucht Verconder), sneeuwwit (Liefde), rood (Onbermhertige Gierigaert) en zwart (Onverduldicheit). Het verband tussen deze kleuren en de inhoud van de gepersonifieerde begrippen moet terug te voeren zijn op algemene noties over kleurensymboliek. [84] Uit de eerder vermelde rekeningpost uit Gouda bleek al dat de kamers

46 Intrede van de Brabantse kamer van Amsterdam, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

geacht werden een kleuropgave van hun kostuums te maken. Wellicht beoogde Heyns de gravures te laten inkleuren. Hoe dan ook, men mag aannemen dat ook andere kamers gebruik maakten van kleuren, van gelaatsuitdrukkingen en gebaren om de inhoud van hun intrede te verduidelijken. In alle intredes die in 1596 in Leiden waren gehouden was zeer bewust van kleuren gebruik gemaakt. [85]

De gravures bevatten in ieder geval aanwijzingen voor de functie van mimiek en gestiek - over het gebruik van kleuren kan uit de gravures helaas niets worden afgeleid. De personages Knagende Conscientie en Desperatie uit de intrede van Schiedam (afb. 40), Knagende Gemoet en Wanhope uit die van de Hollandse kamer uit Leiden (afb. 25), Cnagende Consientie en Wanhope uit die van Vlaardingen (afb. 27), Vroegende Conscientie uit die van Haastrecht (afb. 29) en Nidicheyt uit die van Den Haag (afb. 41, 42) tonen allen een min of meer aangrijpende lichaamshouding en fysionomie: knagend aan een hart, worstelend met een slang, grijpend naar hun borst of daar een dolk op richtend, met verwilderde, wapperende en soms vlammende haren en, zoals bij de Haagse Nidicheyt, met een oud en ziekelijk

47 Intrede van de Brabantse kamer van Amsterdam, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

48 Intrede van de Brabantse kamer van Amsterdam, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

gezicht. Ze ogen niet minder ‘dramatisch’ dan hun equivalenten uit de intrede van de Vlamingen uit Leiden: Onverduldicheit (afb. 39), met een dolk naar zichzelf gekeerd en trekkend aan zijn haren, en Quade Conscientie (afb. 54), eveneens met loshangend haar en met een zogenaamde *onrust* in de hand, die we ook zien bij de Knagende Conscientie uit Schiedam.

Zeer bijzonder is de intrede van de Vlaamse kamer uit Haarlem (afb. 43). [86] Om te beginnen herkennen we veel tunieken en gedrapeerde kostuums, meer dan op de gravures van andere intredes. Verder zijn de lauwerkransen uniek. Ze verschaffen de dragers een klassiek uiterlijk. Andere hoofddeksels zijn niet minder bijzonder, zoals de omvangrijke tulbanden van Mammon en Gierigaert en het masker met wortelstronk van Vreckheyt (afb. 44). [87] Het gewaad van Vreckheyt toont verder twee met grove steken genaaide scheuren; de tunica van Wreetheyt is bedekt met doorstoken harten, die van Liefde met vlammen.

Al met al maakt de theatergarderobe van De Witte Angieren een veel uitbundiger, excentrieker indruk dan die van de andere kamers. Die indruk

49 Intrede van de Brabantse kamer van Amsterdam, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

wordt versterkt door de meegevoerde borden, waarop voor een deel niet-alledaagse voorstellingen en bijbelteksten waren aangebracht. Er werd ter weergave van de inhoud dus niet volstaan met een algemeen bekend allegorisch of anderszins verwijzend attribuut en eventueel een naambordje. Sterker nog: zulke attributen ontbreken bijna volledig. Liefde wordt niet voorgesteld als een (gekroonde) vrouw omgeven door kinderen of met een brandend hart in haar hand, zoals ze op de gravures van andere intredes staat, maar met een bord waarop zo'n hart is afgebeeld, met daaronder een zinsnede uit Rom. 13:8: 'Liefde is de vervullinge der wet'. De borden lijken de verwijsfunctie van kleding en attributen te hebben overgenomen. En waar kleding en attributen nog wel een rol spelen, blijken ze een minder traditioneel karakter te bezitten. [88]

In verband met de aanpak van de Vlamingen uit Haarlem is het opmerkelijk dat als 'antijcx' omschreven kleding in 1596 in Leiden ook weer in hoofdzaak door Vlamingen, namelijk die uit Leiden zelf, was gedragen. [89] Opvallend is verder dat de beschrijvingen van de intredes van beide Vlaamse kamers in 1596 de enige waren waarin de betekenis van het uiterlijk en de attributen van de voorgestelde personages, alsmede de tussen hen bestaande relaties, kort werden verklaard. [90] In alle drie de Haarlemse intredes - die van de Vlaamse, de oude en de jonge kamer - droeg men bovendien veel gewaden waarop door middel van applicatie figuratieve voorstellingen waren aangebracht. [91] In de intrede van de Vlaamse kamer uit Leiden stonden zulke voorstellingen op de eerder genoemde schildjes. Met andere woorden: de immigrantenkamers (en eigenlijk alle kamers uit Haarlem) hanteerden in 1596 reeds een veelzijdiger beeldtaal dan de andere kamers en legden meer inhoudelijke verbanden.

Toch zal de opzet van de intrede van de Haarlemse Vlamingen in 1606 voor het publiek eenvoudig te herkennen zijn geweest. De Vlamingen uit Haarlem maakten - opnieuw een opmerkelijk verschil met de andere kamers - gebruik van touwen (en aan het eind een ketting) om de betekenisverbanden tussen de gepersonifieerde begrippen aan te geven. We zien zulke touwen weliswaar ook op de gravures van de intrede van de kamer uit Haastrecht, van de Hollandse kamer uit Leiden en de Brabantse uit Amsterdam, maar daarop verbinden ze slechts enkele personen. [92] Op die van de Haarlemse intrede worden alle positieve respectievelijk alle negatieve personages door touwen verbonden, die bovendien terugleiden naar de oorsprong van de gepersonifieerde begrippen: enerzijds de geestelijke rijkdom van het menselijk hart, voorgesteld door een hart met korenaren waaronder een tetragram (afb. 45), en anderzijds de wereldse rijkdom waarmee de Mammon wordt gediend, voorgesteld door een grote stokbeurs (afb. 44). [93]

De gravure van de intrede van de derde immigrantenkamer, Het Wit Lavendel uit Amsterdam (afb. 46), vertoont net als die van de andere enkele opmerkelijke bijzonderheden. Die betreffen de kostuums en het postuur van sommige personages en de opzet van de intrede in het algemeen. De vier personen, inclusief de tamboer, die voorop gaan met hun puntmutsen, lange tunica's en laarzen met geschulpte omslagen (afb. 47) ogen zeer theatraal. Ook de randen van hun mutsen lijken schulpen te hebben. Dezelfde laarzen en een puntig hoofddeksel draagt ook de Samaritaen verderop in de stoet. Verder valt de modieuze kleding op van de drie vrouwen Giericheijt,

50 Intrede van de Hollandse kamer van Leiden, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

51 Intrede van de Hollandse kamer van Leiden, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

52 Intrede van de Vlaamse kamer van Leiden, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. (Groningen (foto: GC. R.U. Groningen).

Eijgen Eer en Onbeweechlick Hert (afb. 48, 49). [94] Een overeenkomst in kostumering met het personage Quade Conscientie uit de intrede van de Vlamingen uit Leiden (afb. 54) vormen de verstellappen op de jurk van Gierichеijt. In de mouwen lijken zich bovendien scheurtjes te bevinden en haar gezicht is met streepjes (groeven?) getekend, vermoedelijk om de persoonlijke verwaarlozing als gevolg van haar gierigheid te onderstrepen. [95] Figuratieve voorstellingen herkennen we op de kleding van Bermherticheijt en Liefde (afb. 55), respectievelijk de koperen slang en de pelikaan die zijn jongen voedt. Het kan hier om het soort applicatie of oplegwerk gaan dat ook tijdens de Leidse intredes in 1596 werd toegepast.

Terwijl op de overige prenten niemand een lachwekkende houding of gelaatsuitdrukking heeft, vertonen het postuur en de mimiek van sommige personages op de Amsterdamse gravure komische trekjes. De Samaritaen (afb. 49) loopt er met zijn hoge hoed, zijn hangende armen, gebogen knieën en overhellende romp bepaald aandoenlijk bij. [96] De priester en de leviet zijn duidelijk dik - zeker de priester - en lijken aan de arm te lopen van hun vrouwelijke begeleiders Eijgen Eer en Onbeweechlick Hert, die hun hoofd naar hen toe hebben gedraaid. De leviet kijkt er niet vrolijk bij. Hij draagt bovendien een bril, die op de neus van een corpulente clericus met een groot boek in de hand als teken van pseudo-geleerdheid kon worden opgevat en mede gezien het postuur van de drager wel op de lachspieren moest werken, zeker in een protestantse cultuur waarin papenspot normaal was. De parallel met de katholieke clerus was snel gemaakt en lag zelfs voor de hand gezien de

controverstheologische uitleg van de parabel van de barmhartige Samaritaan aan reformatorische zijde. Het zal bovendien geen gunstig licht op de twee hebben geworpen dat ze met eerzucht en versteendheid werden geassocieerd.

We komen tot de slotsom dat de immigrantenkamers (met uitzondering van de Brabantse uit Amsterdam) en de andere stadskamers (met uitzondering van die van Schiedam) hun intredes duidelijk herkenbaar in een 'goed' en 'kwaad' gedeelte verdeelden. De meeste stadskamers (met uitzon-

dering

53 Intrede van de kamer van Vlaardingen, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

van die van Schiedam en Gouda) kozen bovendien voor een volledig allegorische invulling van het thema. Hun intredes hadden derhalve een sterk redenerend karakter. Verder valt op dat de immigrantenkamers een gevarieerder (Leiden, Haarlem), ingewikkelder (Haarlem) en theatraler (Amsterdam) beeldtaal hanteerden.

De zinnespelen

De belangrijkste wedstrijdcategorie tijdens de Haarlemse competitie was het zinnespel. Op dezelfde stellage waarop de blazoenen werden gepresenteerd en de intrede werd herhaald, werden na elkaar ook de spelen van zinne opgevoerd. De toneelstellage (afb. 2) was ingericht volgens principes die al meer dan een eeuw door de rederijkers werden gehuldigd. [97] Men speelde op een rechthoekige verhoging die op de helft of driekwart van haar diepte werd doorsneden door een scherm of façade van gordijnen. Door die gordijnen betraden en verlieten de personages het voortoneel. Door ze geheel open te schuiven kon de speelruimte bovendien met een deel van het achtertoneel worden uitgebreid. Gebruikelijk was een verdeling van het scherm in drieën, zoals in Haarlem, waardoor drie ruimtes of compartimenten ontstonden, die ofwel gebruikt werden als specifieke spellocatie binnenshuis (woonkamer, slaapkamer, herberg, troonzaal, gevangenis, enzovoort - we spreken dan van *intérieurscènes*) ofwel men zo'n locatie geassocieerd werden, bijvoorbeeld door middel van (plaats)naambordjes.

Daar de toegangen tot de compartimenten ook voor opkomst en afgang werden gebruikt, konden personages met zo'n locatie geïdentificeerd worden, namelijk door telkens door dezelfde toegang op en af te gaan en te verklaren waar men vandaan kwam, respectievelijk waar men naartoe ging. Men kon vervolgens de bewuste ruimte realiseren, door de gordijnen open te laten en in het achterliggende compartiment voor iedereen zichtbaar te spelen, of men kon het bestaan van zo'n ruimte suggereren, door de gordijnen na afgang meteen te sluiten en na terugkomst te vertellen wat zich

54 Intrede van de Vlaamse kamer van Leiden, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

55 Intrede van de Brabantse kamer van Amsterdam, detail, *Const-thoonende Iuweel*, ex. U.B. Groningen (foto: GC, R.U. Groningen).

erachter had afgespeeld (een zogenaamde *afgedekte* handeling). Een vierde compartiment bevond zich op de eerste etage van de toneelstellage en werd veelal gebruikt voor het tonen van togen of - zeer toepasselijk - voor het spelen van scènes in de hemel. Togen konden trouwens ook geprojecteerd worden in de compartimenten die gelijkvloers lagen met het voortoneel.

In het begin werd opgemerkt dat de inrichting en het gebruik van het toneel tijdens de opvoering van de zinnespelen beschouwd kunnen worden als onderdeel van de beeldtaal van de rederijkers, met name waar dit gebruik het verrichten van allegorische handelingen en het tonen van tableaux vivants in de compartimenten achter de façade betreft. Ook de namen van de al dan niet gerealiseerde locaties achter het scherm en de betekenisverhouding die tussen deze bestaat, mogen we tot die beeldtaal rekenen, alsmede kostuums en attributen, zeker wanneer die een allegorische karakter bezitten. Onder allegorische handelingen kunnen verstaan worden: het wisselen op het toneel van allegorische kleding en attributen en de betekenisvolle positionering en verplaatsing van personages, zowel ten opzichte van elkaar als ten opzichte van de toegangen en de daarachter gelegen compartimenten.

De vraag waarop in het spel van zinne moest worden geantwoord, bestond net als het thema van de intrede uit twee onderdelen: *Die d'Armen liefdich troost, wat loon de sulck verwacht? / Als oock wat straffe fel, die troost-loos haer veracht?* En net als bij de intrede het geval was, nodigde een dergelijke antithetische vraagstelling uit tot het tegenover elkaar plaatsen van uitersten, van barmhartigheid en gierigheid, goedheid en kwaad, kortom van het navolgenswaardige en het afschrikwekkende, wederom met als doel de toeschouwers tot grotere vrijgevigheid aan te zetten. Hoewel het stellen van een algemene vraag past in de wedstrijdtraditie, is een tweeledige formulering ongebruikelijk. Ze heeft consequenties voor de structuur van de zinnespelen die in Haarlem werden opgevoerd.

Normaal gesproken was de vraagstelling voor wedstrijdspelen enkelvoudig, zoals tijdens de Rotterdamse wedstrijd van 1561, waar antwoord

moest worden gegeven op de vraag: *Wie den meesten troost oyt quam te baten, / Die schenen te sijn van Godt verlaten*. Een dergelijke vraagstelling impliceerde een behandeling waarbij aan het eind van het spel het beste antwoord eruit rolde. Het spel zelf bestond uit de afweging van c.q. de zoektocht naar dit beste antwoord door de hoofdpersoon die, in overeenstemming met de traditie van de moraliteit waarin het zinnespel thuishoort, een algemene representant was van 'de mens'. Deze 'mensfiguur' verkeerde in een staat van zonde of onkunde of was daarin door toedoen van allegorische representanten van het kwaad terechtgekomen. Hij deed vervolgens zijn best een staat van genade of inzicht te bereiken, daarbij geholpen door allegorische representanten van het goede en tegengewerkt door allegorische representanten van het kwaad.

De Haarlemse spelen van 1606 kennen dit patroon niet. De vraag wordt nergens gemaakt tot probleem van die ene vertegenwoordiger van het mensengeslacht die een zoektocht naar het beste antwoord (of zoals hier twee antwoorden) onderneemt. De vraagstelling suggereerde een andere aanpak. Terwijl de Rotterdamse vraag in de verleden tijd was gesteld en naar een historisch - schriftuurlijk - antwoord vroeg (net als het thema voor de Haarlemse intrede) stond de Haarlemse vraag in de tegenwoordige tijd en impliceerde een handeling die toonde hoe de ene mens de armen troost, hoe de ander hen veracht en wat *uiteindelijk* het loon en de straf hiervoor zal zijn. In alle spelen betreden dan ook reeds aan het begin een, twee of meer armen het toneel, die hun lot beklagen en hun hoop vestigen op de vrijgevigheid van hun medemens. Die verschijnt vervolgens in twee gedaanten voor de gordijnen: in die van een of twee eerst twijfelende maar nadien gul gevende personages, met de woorden *sommich* of *barmhartig* in de naam, en in die van een of twee onvermurwbaar gierige personages, met de woorden *gemeen* (in de zin van algemeen), *meest* of *onbarmhartig* in de naam.

Doordat de eersten twijfelen en de anderen blijvend of langdurig in hun vrekkigheid volharden, ontstaat er behoefte aan het optreden van een of twee lerende instanties (met in de naam de woorden *schrift* of *evangelie*, of afleidingen daarvan) die de twijfelaars met bijbelse argumenten overtuigen van de plicht tot vrijgevigheid en de onverbiddelijken na vele pogingen tot hetzelfde uiteindelijk de straf die hun wacht letterlijk (door middel van een toog) in het vooruitzicht stellen. In enkele gevallen wordt die straf reeds op het toneel werkelijkheid, wanneer de gierigen door duivels worden weggevoerd. Uiteraard openen de lerende instanties voor de barmhartigen een gelukzaliger perspectief, eveneens veelvuldig in de vorm van tableaux vivants.

Dit is het patroon dat in alle spelen, op een na, wordt gevolgd. Dat is tekenend voor het persistente en wijdverbreide karakter van het zinnespelgenre. Zo doorkneed kennelijk waren de factors in deze spelsoort, dat ze de basisopzet moeiteloos en allen op vergelijkbare wijze aan de tweeledige structuur van de vraag aanpasten, zonder afstand te doen van de traditionele (beeld)middelen. Tot die middelen behoort ook het optreden van de *sinnekens*, de traditionele verleiders van de 'mens-figuur'. [98] Hun optreden op afstand - ze nemen meestal niet aan de hoofdhandeling deel maar leveren er vanaf de zijkant van het toneel of in aparte scènes commentaar op - zorgt bovendien voor de komische noot. Even traditioneel als het optreden van

sinnekens is de verschijning in sommige spelen van een wachter, die vanuit zijn ‘toren’ (daarvoor doet doorgaans het compartiment op de eerste verdieping dienst) een inleiding op het spel geeft en een lied zingt. Liederen en instrumentale muziek vormden trouwens evenzeer een traditioneel ingrediënt dat in verschillende Haarlemse zinnespelen wordt aangetroffen.

Gezongen en gespeeld wordt er in het zinnespel vooral tijdens maaltijdscènes in herbergen. Ook het verleiden van de ‘mens-figuur’ tot herbergbezoek en het aanrichten van banketten behoorden tot de standaard-procédés. Hiermee werden doodzonden als gulzigheid en wellust (de herbergen waren vaak tegelijkertijd bordelen) gesymboliseerd. Met name door het inlassen van dergelijke ‘naturalistische’ taferelen konden zinnespelen, ook wedstrijdspelen waarin het uitsluitend op redeneren en argumenteren, dus op woorden lijkt aan te komen, aan visualiteit winnen.

Er is maar één kamer die met haar bijdrage buiten de gebaande paden trad en vrijwel alle vormregels van het zinnespel veronachtzaamde. Dat was de Vlaamse kamer van Leiden. Factor Jacob Celosse noemt zijn werkstuk zelfs niet eens een zinnespel, maar spreekt van een *vertooninghe*. Het betreft één lange, doorlopende dialoog, zonder zogenaamde *pausa*'s of andere onderbrekingen. [99] De personages die erin optreden zijn dezelfde die in de intrede te zien waren (afb. 37) en die zich thans ook verbaal manifesteren. Afgezien van kleding, attributen, mimiek en gestiek, beeldtaalelementen waarover ze reeds tijdens de intrede konden beschikken, maken de personages geen gebruik van visuele middelen die eigen zijn aan het zinnespel. Er vinden geen allegorische handelingen plaats en geen betekenisvolle verplaatsingen van de personages ten opzichte van elkaar en het achterscherm. Er wordt behalve voor opkomst en afgang ook geen gebruik gemaakt van de openingen daarin en van de daarachter liggende compartimenten: de openingen worden niet met bepaalde locaties geassocieerd, en evenmin worden in de compartimenten intérieurscènes gespeeld. Er wordt bovendien geen enkele toog vertoond.

Het contrast tussen het zinnespel van de Vlamingen uit Leiden en dat van de Hollanders uit die stad kan niet groter zijn. De laatsten namen met een traditioneel zinnespel aan de wedstrijd deel en wonnen er de hoofdprijs voor het beste spel en de beste acteerprestaties mee. Het lag voor de hand het helpen of links laten liggen van de armen te concretiseren door het in verband te brengen met de stichting van een nieuw onderkomen voor de Haarlemse oude mannen, en de troost of verachting voor hen te verbinden met het al of niet inleggen van geld in de loterij. Dat gebeurde in verschillende spelen, maar in geen zo expliciet als in het spel van de Hollandse kamer uit Leiden. Daarin bekvechten de sinnekens Quistgoet en Vreckheyt over de vraag of ze moeten inleggen in de loterij, wordt het publiek opgeroepen gul te geven en wordt zelfs op de te winnen prijzen gewezen die in een toonkast naast de toneelstellage stonden opgesteld. De overdracht van leerrijke inhouden is voornamelijk in handen van de personages Godsalige Hoop - een personage uit de intrede (afb. 50) - en Vreese voor Straff, wier namen volgens een *Cort bewijs, of vermaen-reden* - een beknopte verantwoording - de inhoud van een Horatiaans gezegde uitdrukken: ‘Oderunt peccare boni virtutis amore, tu nihil admittes in te formidine poenae’ (‘De goeden haten het kwaad uit liefde tot de deugd; maar jij bedrijft geen kwaad

uit vrees voor straf'). [100] Zij onderwijzen de representant van 'de mens' in dit spel, Gelthebbende Mensch, over de noodzaak van 'tmiddelmatich leven' en het delen van het 'overschot'. Zij tonen hem ook al vroeg in het spel een toog met de barmhartige Samaritaan, die met Christus wordt geïdentificeerd. Het sterk visuele middel van het tableau vivant wordt ook aan het eind nog eens toegepast, wanneer in het compartiment op de eerste etage de arme Lazarus in de schoot van Abraham wordt onthuld en in het compartiment daaronder de rijke man in de hel.

Het vermaken van het publiek met grappen en grollen was een taak van de sinnekens. Die verschijnen als eersten in een scène-apart op het toneel, spelen daar een partijtje tennis en bekogelen het publiek met suikerwerk. Hun verschijning wordt eveneens in de beknopte verantwoording verklaard. Ze zijn er om het publiek te vermaken en om (onder meer door hun namen) aan te geven dat de mens van nature kwistig en gierig is. Ze verdwijnen - heel traditioneel - niet achter de gordijnen maar trekken zich terug op de hoeken van het toneel, om daar vandaan het spelverloop gade te slaan en van commentaar te voorzien. Uiteraard trachten zij Gelthebbende Mensch tot verspilling en gierigheid aan te zetten. Deze twijfelt wat te doen en gaat dan ook aanvankelijk niet in op de bede om geld van vier oude mannen die het toneel zijn opgekomen. De lerende instanties, Godsalige Hoop en Vreese voor Straff, doen dat wél. Zoals gezegd overtuigen zij Gelthebbende Mensch hun voorbeeld te volgen en onderstrepen hun woorden met het tonen van het tableau vivant met de barmhartige Samaritaan.

In een volgende scène betreden opnieuw de vier oude mannen het toneel en zingen een lied waarin het publiek wordt opgeroepen barmhartigheid te tonen. Aansluitend ontmoeten zij Vaderlicke Sorch, de personificatie van een sociale overheid, die aankondigt dat voor hen een loterij zal worden gehouden. Daarna volgt de scène waarin de sinnekens twisten over hun inleg, gevolgd door die waarin het publiek door Gelthebbende Mensch en de twee lerende instanties wordt opgeroepen ruimhartig deel te nemen. Ze worden daarin bijgevallen door de personages Liefde - eveneens reeds tijdens de intrede te zien - en Trou. In dit gezelschap stelt Gelthebbende Mensch uiteindelijk de tweeledige vraag. Het tweeledige antwoord is identiek aan de oplossing van de intrede: Gods rijke zegen op aarde en de kroon der glorie in de hemel, respectievelijk hel, duivel en dood. Het is heel wel denkbaar dat ter illustratie van deze woorden de personages Volmaecten Loon en Loon Nae Quade Wercken (afb. 51, 25) uit de intrede stilzwijgend het toneel betraden. Ter onderstreping van het gezegde worden dan nog de twee tableaux vivants van de rijke man en de arme Lazarus onthuld. In de afsluitende dialoog zijn - opnieuw heel traditioneel - de deviezen van de deelnemende kamers verwerkt.

De Hollandse kamer van Leiden had het goed bekeken door zo'n afwisselend spel op te voeren, waarin vermaak en visueel spektakel gelijke tred hielden met leerzaam onderricht en welluidende verwoording. Het relateren van de opgegeven vraag aan het al of niet inleggen in de loterij moet wel bijzonder in de smaak zijn gevallen. Vooral het optreden van een personage dat de stedelijke overheid personifieert en de meer of minder expliciete verwijzingen naar haar besluit een nieuw Oudemannenhuis te bouwen, lijken het goed te hebben gedaan. We komen ze namelijk ook

tegen in de spelen van Hazerswoude en van de Brabanders uit Amsterdam, spelen die respectievelijk de tweede en de derde prijs wonnen. [101]

De *vertooninghe* van de Vlamingen uit Leiden mag dan een vreemd eend zijn geweest in de bijt van echte zinnespelen, zeker vergeleken met het spel van de Hollandse kamer uit de stad, toch is de aanpak van factor Jacob Celosse de logische consequentie van de opvatting van het zinnespel als een gedramatiseerd betoog of twistgesprek. Het formuleren van vragen voor wedstrijdspelen kan die opvatting alleen maar hebben versterkt. Bovendien was iedereen die in de zestiende eeuw de Latijnse school had doorlopen - en daar behoorden ook veel rederijkers toe - in aanraking gekomen met de humanistische retorica, waarin aan de structuur van de argumentatie en aan de opbouw van een logisch betoog grote aandacht werd besteed. Uit opmerkingen van de personages in het spel van de Vlaamse kamer blijkt overduidelijk hoezeer in termen van redeneren en betogen werd gedacht.

Als eersten betreden Den Verheuchden Armen en Danckbaer Mensch het toneel (afb. 38). Zij zijn de armen in dit spel, degenen ook die zeggen te worstelen met de opgegeven vraag. De instantie die aanbiedt die vraag voor hen te beantwoorden, is Bermhertighen Milden (afb. 52). Door de vraag al zo vroeg in het spel te stellen en het optreden en de uitspraken van alle volgende personages uitsluitend aan de beantwoording van die vraag te relateren, perkt Celosse de uitdrukkingsmogelijkheden van het zinnenspel bewust in. In overeenstemming met het betoogkarakter laat de auteur Bermhertigen Milden (als was die een redenaar) uitvoerig stilstaan bij de aard van de kwestie en de strategie die bij de oplossing gevolgd moet worden. De twee vragen zouden ‘contrary van geslachten’ en ‘verscheyden in werckinghe’ zijn. [102] Voor de beantwoording mag geen beroep worden gedaan op ‘poetische noch philosophische instrumenten’. Ze moet juist ‘beweglick Chrystlick’ zijn en ‘met Schrifturlic bewys’ worden onderbouwd. Op het laatstgenoemde punt parafraseert Celosse de *chaerte* waarin op de vraag voor het zinnespel de regel volgt: ‘Beweechlick [=aandoenlijk, ontroerend] met Schriftuer [=met teksten en beelden ontleend aan de bijbel], wilt speelwijs dit vertoonen’. Hoewel in de marge nadrukkelijk staat vermeld dat de vraag betrekking heeft op het ‘tspel van Sinnen’, vatte Celosse het ‘speelwijs vertoonen’, toch een veel gebruikte formulering voor het spelen van een gewoon zinnespel, op als uitnodiging om een gedramatiseerd betoog te schrijven.

De consequentie van deze aanpak is dat de beeldtaal soberder werd en tot kostumering, attributen, mimiek en gestiek werd beperkt. Bij nader toezien blijkt dat ook andere kamers beeldmiddelen inleverden ten gunste van discussie en betoog. In slechts zes van de twaalf resterende spelen treden sinnekens op; [103] in maar twee spelen vinden we een wachter. [104] Een echte herbergscène komt zelfs maar in één spel voor. [105] Van een maaltijd is verder alleen nog sprake in het spel van de Vlaamse kamer uit Haarlem, die daarin op ingenieuze wijze de parabel verwerkte van de rijke man die grotere schuren wilde bouwen (Luc. 12:13-21). Ook het ‘bespelen’ van de compartimenten en de toegangen daartoe is zeldzaam; dat gebeurt maar in vier spelen. [106] Slechts in twee daarvan wordt een betekenisvolle oppositie tussen compartimenten en toegangen gecreëerd en worden zetels met allegorische namen gebruikt. [107] Het dragen en wisselen van allegorisch betitelde kledingstukken

komt welgeteld in één spel voor. [108] In maar zes spelen ten slotte wordt gezongen of gemusiceerd. [109] Weliswaar gaat het hier niet om een beeldmiddel, maar het tekent wel de teloorgang van traditionele elementen in het algemeen.

Er is echter één beeldmiddel dat nauwelijks aan belang inboet: de toog. In negen spelen worden in een of meer compartimenten tableaux vivants onthuld. De gestelde vraag zette daartoe aan. Die nodigde door rechtstreeks te vragen naar *loon* en *straf* uit tot het in woorden geven en in beeld tonen van de ultieme consequenties van barmhartigheid en gierigheid. Togen waren bovendien bij uitstek middelen om dit 'Beweechlick met Schriftuer' te doen, zoals de *chaerte* vroeg. De onderwerpen lagen voor de hand: de arme Lazarus in de schoot van Abraham en de rijke vrek in de hel, [110] een voorstelling van het Laatste Oordeel waarbij de goeden en kwaden werden gescheiden of het naast of boven elkaar onthullen van de hemel en de hel. [111] De kamer van Gouda onthulde zelfs een traditionele hellemond en de kamers uit Katwijk, Noordwijk en Ketel - weer de dorpskamers - stuurden Satan het toneel op. De Brabanders uit Amsterdam presenteerden naast het goede voorbeeld van Lazarus ook nog dat van de vrome Tabitha.

Over het algemeen constateert men in de zinnespelen dus een teloorgang van traditionele beeldtaalelementen. De verklaring hiervoor ligt eensdeels in de gewijzigde structuur van de vraag, anderdeels in de nadruk op het woordelijk redeneren via het citeren van de bijbel. Togen bleven populair, want zij konden beschouwd worden als 'beeldcitaten' uit de Schrift. Andere elementen liet men eenvoudiger los. De stukken werden per saldo cerebraler, minder visueel. De retorica van het beeld trad ten opzichte van de retorica van het woord steeds verder terug. Retorische beeldtaalmiddelen, zoals het koppelen van betekenissen en argumenten aan compartimenten, stoelen en kleding, boetten sterk aan betekenis in. Het succes van de Hollandse kamer uit Leiden toont echter aan dat het publiek en in ieder geval de jury letterlijk oog bleven houden voor de visuele, theatrale kwaliteit van de spelen.

Hoewel het verschil in aanpak tussen de autochtone en de allochtone kamers en tussen de stads- en de dorpskamers waar het de zinnespelen betreft kleiner is, ziet men toch ook in deze categorie de eerder geconstateerde tendens bevestigd. Het zijn twee spelen van stadskamers, de Vlaamse en de Hollandse uit Leiden, die eruit springen: de een door de vorm van het zinnespel volledig los te laten, de ander door die in al zijn mogelijkheden uit te buiten.

Besluit

De opzet van de Haarlemse rederijkerswedstrijd van 1606 is via die van haar directe voorbeeld, de Leidse van 1596, terug te voeren op het Landjuweel van 1561 in Antwerpen. Vijfenveertig jaar na het grootste rederijkersevenement dat ooit in de Nederlanden had plaatsgevonden, deden Hollandse rederijkers een poging dit festijn op zijn minst te evenaren. Tien jaar voor de Haarlemse wedstrijd, in Leiden, en tien jaar erna, in Vlaardingen, werden vergelijkbare pogingen ondernomen. Terwijl de wedstrijdcultuur in het zuiden reeds in 1561 haar hoogtepunt bereikte, beleefde ze in het noorden pas aan het eind

van de zestiende en in de eerste decennia van de zeventiende eeuw haar grootste bloei. En dat in een nieuwe politieke, religieuze en een gedeeltelijk nieuwe literaire constellatie, want inmiddels was in de steden van Holland, met name in Amsterdam, een ontwikkeling op gang gekomen die het einde zou betekenen van de rederijkers als toonaangevende literaire stroming. [112]

Dat de wedstrijdcultuur in het noorden nog zo laat kon opleven en zo lang kon voortbestaan, is enerzijds te verklaren uit de achterstand in tijd die de Noord-Nederlandse rederijkerij altijd al had gehad ten opzichte van die in het zuiden. Anderzijds zorgde de komst van vele zuidelijke immigranten ervoor dat ze als nooit tevoren kon bloeien en dat bovendien nog lang bleef doen. De wedstrijdcultuur was van oudsher een zuidelijk verschijnsel. Vanwege de nadruk die daarbinnen werd gelegd op de overdracht van inhouden en betekenissen langs visuele - allegorische en symbolische - weg, bevestigt ze het 'uitbundige' karakter van de zuidelijke rederijkersliteratuur, waarin veel gebruik werd gemaakt van literaire siermiddelen, van mooie woorden en rijmvormen. [113] De openbare feestcultuur van optochten en processies was in de zuidelijke Nederlanden eveneens omvangrijker en uitbundiger geweest dan in het noorden. De vele immigranten uit de steden van Brabant en Vlaanderen lieten deze traditie niet los, maar plantten haar naar de Hollandse steden over.

Uit de vergelijking van de bijdragen in de meest visuele wedstrijdcategorieën, de blazoenen en de intredes, is gebleken dat de rederijkers uit het zuiden hun autochtone kunstbroeders wat betreft diepgang en variatie van de gebruikte beeldtaal de loef bleven afsteken. Dat zoveel kamers het thema voor de intrede, dat om historische voorbeelden vroeg, met allegorieën invulde, onderstreept de grote invloed van de zuidelijke traditie, die in de steden het grootst moet zijn geweest. In de intredes van de dorpskamers liepen immers de minste personificaties mee. Daar zag men ook geen graten in het opvoeren van de dood en de duivel op middeleeuwse wijze.

Wanneer men de verdeling van de prijzen ernaast legt, [114] blijkt hoezeer de steden de toon aangaven. Zij gingen met de meeste en de hoogste prijzen strijken. Toch waren de overeenkomsten tussen stad en land door de bank genomen groter dan de verschillen. Door de vele ontmoetingen op wedstrijdniveau en het intensieve verkeer in het algemeen - Holland was relatief dichtbevolkt; de afstanden waren gering - konden de stadskamers de dorpskamers gemakkelijk beïnvloeden en werden de verschillen genivelleerd. Dat steden en dorpen samen optraden (en dat nadien bleven doen) is een aanwijzing te meer voor het egalitaire karakter van de rederijkerij.

De literaire vernieuwing waarop hierboven werd geduid zou uiteindelijk vooral een Amsterdams verschijnsel worden en daar van de grond komen binnen een rederijkerskamer die juist niet aan de Haarlemse wedstrijd deelnam, namelijk de Hollandse kamer De Eglentier. De rederijkerij buiten Amsterdam zou veel van haar oude karakter behouden. Te oordelen naar de rijke wedstrijdcultuur was de Hollandse rederijkerij aan het begin van de zeventiende eeuw nog springlevend en zeer vitaal. De Haarlemse wedstrijd van 1606 roept bepaald niet het beeld op van een traditie in verval. Dat de rederijkers mede onder invloed van de komst van de vele immigranten de oude genres trouw bleven, heeft minder te maken met hun onvermogen zich aan de dwang van die vormen te onttrekken, als wel met hun geloof

in de effectiviteit ervan. [115] De wedstrijdcultuur met haar blazoenen, zinnespelen en intredes behield haar aantrekkingskracht vanwege het vermogen kwesties van publiek of algemeen belang doeltreffend, voor velen zichtbaar en inzichtelijk, te behandelen. De beeldtaal van de verschillende genres was daarbij onmisbaar. Ze droeg sterk bij aan het *utile dulci*-karakter van de rederijkersliteratuur en verrijkte de *Const*, die evenzeer op beelden als op woorden stoelde.

Summary

The Haarlem Rhetoricians' contest of 1606, together with the one held in Antwerp in 1561, is the best documented of these contests. Its main source is the book *Constthoonende Iuweel*, issued in Zwolle in 1606 by Zacharias Heyns. Besides the literary contributions to the contest, the book contains illustrations of the blazons (coats of arms) and the processional entries of the participating chambers of Rhetoric. These illustrations in particular contain a lot of information about what this article calls the Rhetoricians' visual language. The content of this visual language used in the processional entries, as well as in the blazons and the morality plays, has been ascertained. Special attention is given to the differences in visual language between the local chambers of the Holland province and the chambers of the immigrants from the southern Netherlands. Further attention is paid to the differences between city chambers and village chambers. Generally speaking, the contributions from the city chambers, especially those of the southern immigrants, prove to be more allegorical, more scholarly and more theatrical then those from the village chambers. They are also aimed at expressing a more complex content. Furthermore, the contributions from the city chambers show a distinct Renaissance influence. The contest of 1606 demonstrates the vitality of the Rhetoricians' culture at the beginning of the 17th century (partly due to the stream of southern immigrants during the previous decades) and its incorporation of humanistic achievements.

Eindnoten:

* De auteur dankt Emilie Gordenker, Reindert Falkenburg, Wim Hummelen, Huigen Leeflang, Mark Meadow en Ilja Veldman voor opmerkingen en suggesties tijdens de voorbereiding van dit artikel.

1 Niet duidelijk is of ook de jonge kamer van Haarlem, De Wijngaertrancken, een bijdrage leverde. Er zijn in ieder geval geen bijdragen van deze kamer opgenomen in het verslag van de wedstrijd (zie n. 4). Toch overhandigde ze een blazoen en kennen we het vers waarmee deze kamer door Trou Moet Blijcken werd verwelkomd. Zie in dit verband: *Trou Moet Blijcken. Bronnenuitgave van de boeken der Haarlemse rederijkerskamer 'de Pellicanisten'*, onder redactie van W.N.M. Hüsken, B.A.M. Ramakers en F.A.M. Schaars, met medewerking van M. Hagendoorn en J.P.G. Heersche, Assen 1998, dl. 8, boek R, f33r, 79r.

2 Volgens het gedrukte verslag van deze wedstrijd: *Den || lust-hof || van || Rhetorica. […]*, Leiden, Fransoys van Ravelengien, 1596, 5, 3. Het boekje bevat slechts teksten, geen gravures van blazoenen van de deelnemende kamers noch van de intredes. Wel bevat het beschrijvingen van de laatste en lijsten van personages die optraden in de kluchten. De teksten van de kluchten zelf zijn niet overgeleverd. Zinnespelen werden in Leiden niet vertoond. Vooral in dit opzicht wijkt de Leidse wedstrijd af van de Antwerpse van 1561. Zie verder over de wedstrijd en de bewaard gebleven teksten: J. Koppenol, *Leids heelal. Het Loterijspel (1596) van Jan van Hout*, Hilversum 1998, spec. 97 e.v.

3 *Spelen van Sinne || vol schoone allegatien, loflijcke || leeringhen ende schriftuerlijcke || onderwijsinghen. || Op de vraghe: || Wie den meesten troost oyt quam te baten || Die schenen te sijn van Godt verlaten […]*, Antwerpen, Willem Silvius, 1564. Zie voor een beschrijving van deze bundel: W.M.H. Hummelen, *Repertorium van het rederijkersdrama 1500-ca. 1620*, Assen 1968, 183 e.v. (nr. 3D).

4 De bijdragen aan de Haarlemse wedstrijd staan in: *Const-thoonende || Ivweel*, || *By de loflijcke stadt Haerlem / ten ver- || soecke van Trou moet blijcken, in't licht gebracht […]*, Zwolle, Zacharias Heyns, 1607. Zie voor een beschrijving: Hummelen, *op. cit.* (n. 3), 204 e.v. (nr. 3L), en *Bibliotheca Belgica. Bibliographie générale des Pays-Bas*, ed. F. van der Haeghen en M.-T. Lenger, III, Brussel 1979, 614 e.v. (nr. J 37). De bijdragen aan de Antwerpse wedstrijd werden afgedrukt in: *Spelen van sinne || vol scoone moralisacien wt- || leggingen ende bediedenissen op alle loeflijcke consten […] binnen der stadt van Andtwerpen op dLant- || Juweel […]*, Antwerpen, Willem Silvius, 1562. Zie voor een beschrijving: Hummelen, *op. cit.* (n. 3), 168 e.v. (nr. 3C). Een verzameling van afzonderlijk gedrukte bladen met welkomstrebussen, (rebus)blazoenen en andere deels ingekleurde gravures, alle betrekking hebbend op het Landjuweel van 1561, bleef bewaard in de zogenaamde 'bundel Van Even'; zie hierover: *Uyt Ionsten Versaemt. Het Landjuweel van 1561 te Antwerpen*, cat. tent. Brussel (Koninklijke Bibliotheek Albert I), Brussel 1994.

5 Over het fonds van Heyns: J.G.C.A. Briels, *Zuidnederlandse boekdrukkers en boekverkopers in de Republiek der Verenigde Nederlanden omstreeks 1570-1630. Een bijdrage tot de kennis van de geschiedenis van het boek* (Bibliotheca Bibliographica Neerlandica, 6), Nieuwkoop 1974, 317-318.

6 Strikt genomen omvat het *Const-thoonende Iuweel* alleen de bijdragen van de twaalf kamers van buiten Haarlem, van de deelnemers aan de wedstrijd dus. Maar in de meeste banden waarin men het *Const-thoonende Iuweel* aantreft zijn aan het hoofdwerk nog een tot drie kleinere uitgaven van Heyns toegevoegd, die alle eveneens op de wedstrijd betrekking hebben. Het gaat om de bijdragen van de Vlaamse kamer van Haarlem, om een Latijns spel geschreven door de rector van de Latijnse school van Haarlem, Cornelius Schonaeus, en om de Nederlandstalige voorrede en tussenspraken die tijdens de opvoering van dit Latijnse spel werden gedeclameerd. De bijdragen van de Vlaamse kamer en het spel van Schonaeus hebben een afzonderlijk titelblad. Het eerste draagt de hoofdtitel *Haerlems Iuweel* en noemt als jaar van uitgave 1608 (*Haerlems || Ivweel || Tot nut vande oude Arme uyt liefde || ten thoon ghestelt […]*, Zwolle, Zacharias Heyns, 1608). In de ondertitel wordt verwezen naar de 'voorghegevene Caerte', waarmee de uitnodiging wordt bedoeld die vooraan in het *Const-thoonende Iuweel* staat afgedrukt. Het lijkt er dus op dat beide uitgaven samen verschenen. Beide hebben ook dezelfde titelgravure. Het titelblad van het Latijnse spel draagt het drukkersvignet van Zacharias Heyns en heeft als hoofdtitel: *Fabula Comica*. Het verscheen in 1607. In het opschrift van de *Voor-reden ende tusschen-spraken* wordt verwezen naar het voorafgaande Latijnse spel. Hoewel veel afzonderlijke exemplaren van de *Fabula Comica* bewaard zijn gebleven, is duidelijk dat Heyns de *Voorreden ende tusschen-spraken* als bijlage bij dit spel aanbood. Zie verder: *Bibliotheca Belgica, op. cit.* (n. 4).

7 Naast het *Const-thoonende Iuweel* beschikken we over een uitvoerige beschrijving van het evenement door de rederijker Goossen ten Berch, die lid was van de organiserende kamer Trou Moet Blijcken. Ten Berch is de afschrijver van een groot deel van de collectie rederijkersspelen in het bezit van deze kamer, een collectie die onder de naam *Trou Moet Blijcken* nog steeds in Haarlem wordt bewaard. In het laatste deel van de verzameling, aangeduid met de letter *R*, tekende Ten Berch naast andere waardevolle gegevens ook zijn verslag van de wedstrijd op (*Trou Moet Blijcken, op. cit.* (n. 1)). Naast het *Const-thoonende Iuweel* en Ten Berchs verslag in boek *R* van *Trou Moet Blijcken* treffen we ook gegevens over het evenement aan in administratieve bronnen die bewaard worden in het Haarlemse stadsarchief. Zie in dit verband: K. Kilian, *De loterij van Haarlem 1606-1607. Een onderzoek naar de mentaliteit van Hollanders en Zeeuwen in de vroege zeventiende eeuw*, Utrecht 1988 (ongepubliceerde doctoraalscriptie Rijksuniversiteit Utrecht). Andere archivalia komen beschikbaar in de in januari 1999 te verschijnen studie en bronnen-verzameling over de rederijkerij in Holland door F.C. van Boheemen en Th.C.J. van der Heijden. Zij besteden aandacht aan de wedstrijd in: 'De rederijkers en Haarlem', in: E.K. Grootes (ed.), *Haarlems Helicon. Literatuur en toneel te Haarlem vóór 1800*, 49-60. Zie verder: S. Koster, *Van schavot tot schouwburg. Vijfhonderd jaar toneel in Haarlem*, Haarlem 1970, 66-81.

8 Koppenol, *op. cit.* (n. 2). Zie over de geschiedenis van de loterij in de Nederlanden ook: A. Huisman en J. Koppenol, *Daer compt de Lotery met trommels en trompetten! Loterijen in de Nederlanden tot 1726*, Hilversum 1991.

9 De Haarlemse loterij bracht, omgerekend naar de huidige koers, een miljoenenbedrag op, waarmee uiteindelijk de bouw werd gerealiseerd van het pand dat thans onderdak biedt aan het Frans Halsmuseum.

10 *Const-thoonende Iuweel*, *op. cit.* (n. 4), f.⁎*⁎5r-6r.

11 Die uitzondering betreft de gravure van de intrede van de kamer uit Den Haag, waarvan we enkele exemplaren kennen waarop de personages van links naar rechts en niet van rechts naar links bewegen.

12 De onderschriften geven zeer beknopt de inhoudelijke verbanden weer tussen de afgebeelde allegorische personages. De verschillen hebben in hoofdzaak betrekking op het gebruikte lettertype: uitsluitend gotisch of afwisselend gotisch en romein dan wel romein en cursief. Door verschillende lettertypen te gebruiken kunnen de namen van de personages eenvoudiger worden onderscheiden, de verbanden sneller worden doorzien. Het gaat nóg sneller bij enkele onderschriften waarvan de tekst niet doorlopend is gezet, maar met behulp van accolades is uitgesplitst, duidelijk met de bedoeling de inhoudelijke verbanden te schematiseren. We hebben hier als het ware te maken met kleine, visueel uitgewerkte redeneringen, die betekenisrelaties inzichtelijk maken die in de gravures (vanwege de uitsluitend lineaire voorstellingswijze van de allegorische personages daarin) nooit precies kunnen worden weergegeven.

13 Het gaat om alle personages uit het zinnespel van de Vlaamse kamer uit Haarlem, vier personages uit dat van Vlaardingen, zes sprekende personages (inclusief twee sinnekens) en vijf stomme personages uit het spel van Haastrecht, twee en misschien nog twee (met enigszins aangepaste namen) uit het zinnespel van Ketel en één personage (een sinneken) uit het spel van de Brabantse kamer uit Amsterdam. Over de sinnekens en hun uiterlijk: W.M.H. Hummelen, *De sinnekens in het rederijkersdrama*, Groningen 1958, 54 e.v., en *idem*, 'Sinnekens in prenten en op schilderijen', *Oud Holland* 106 (1992), 117-141.

14 Zie hierover vooral: W.M.H. Hummelen, 'Het tableau vivant, de "toog", in de toneelspelen van de rederijkers', *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 108 (1992), 192-222.

15 Zie de bijdrage van Hummelen in deze bundel. Verder hierover: B.A.M. Ramakers, *Spelen en figuren. Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd*, Amsterdam 1996, spec. 167 e.v.

16 Zie *Uyt Ionsten Versaemt, op. cit.* (n. 4).

17 Ook de originele panelen zijn bewaard gebleven; ze hangen in het gebouw van de kamer, thans de herensociëteit Trou Moet Blycken in de Grote Houtstraat te Haarlem. Een studie annex catalogus van de panelen door Alexander de Bruin is in voorbereiding. Bij het ter perse gaan van dit artikel was nog geen van beide beschikbaar.

18 *Haerlems Iuweel, op. cit.* (n. 6), fC4r.

19 *Vlaerdings || Redenrijck-bergh, || met middelen beplant […]*, Amsterdam, Kornelis Fransz., 1617. Zie voor een beschrijving: Hummelen, *op. cit.* (n. 3), 217 (nr. 3Q). De elf nog in Vlaardingen bewaarde originele panelen worden beschreven in: M.C. Sigal, 'De rederijkerskamer d'Akerboom te Vlaardingen en haar verzameling blazoenen ten stadhuize aldaar', *Zuid-Hollandse studiën* 2 (1952), 52-76. De corresponderende gravures in de wedstrijdbundel wijken daar in stijl en een enkele maal ook in iconografie van af. De gravures van de blazoenen van de kamers die er in 1606 ook al in Haarlem bij waren, lijken afgekeken van de gravures in het *Const-thoonende Iuweel*.

20 Het thema luidde: *Hoe dat wt Ionsten versaemt, als Broeders eerlijck, / En minnelijck sal scheyden* (*Spelen van sinne, op. cit.* (n. 4), fA4v).

21 *Ibid.*, fB2v. Voor het thematische gedeelte van de intrede werden wagens gebruikt. Slechts het aantal wagens wordt vermeld en een zeer algemene omschrijving van het uiterlijk daarvan.

22 *Den Lust-hof van Rhetorica, op. cit.* (n. 2), 13.

23 Zie hierover de studies van Briels: J.(G.C.A.) Briels, *De Zuidnederlandse immigratie in Amsterdam en Haarlem omstreeks 1572-1630. Met een keuze van archivalische gegevens betreffende de kunstschilders*, dissertatie Utrecht 1976; *idem*, *De Zuid-Nederlandse immigratie 1572-1630*, Haarlem 1978; *idem*, *Zuid-Nederlanders in de Republiek 1572-1630. Een demografische en cultuurhistorische studie*, Sint-Niklaas 1985.

24 M. Spies, *'Hier is gheen Helicon…' Het rederijker perspectief van de zeventiende-eeuwse literatuur*. Inaugurele rede Vrije Universiteit Amsterdam, Amsterdam 1995.

25 Het is niet eenvoudig de plaatsen waaruit de deelnemende kamers afkomstig waren in steden en dorpen te scheiden. Het bezit van stadsrechten was geen garantie dat een plaats een hoog inwonertal en grote economische activiteit kende. Het was veeleer de aanwezigheid van handel en industrie die daarvoor zorgde. Niet dat een hoog inwonertal en grote economische bedrijvigheid absoluut noodzakelijk waren voor een hoogstaand, laat staan intensief rederijkersleven. In plaatsen waar handel en industrie floreerden treft men echter wel de brede maatschappelijke middengroepen aan waaruit de kamers overwegend hun leden recruteerden.

Daar werd soms ook meer dan één rederijkerskamer opgericht en beschikte men bovendien over het geld om een rijke feestcultuur (en een cultureel leven in het algemeen) in stand te houden. Vissersplaatsen bijvoorbeeld hadden op dit punt minder armslag. Een belangrijk criterium is verder de aanwezigheid van een Latijnse school (om maar te zwijgen van een universiteit zoals in Leiden) die een kweekvijver voor toekomstig rederijkerstalent kon zijn. De kamers van Haarlem, Leiden en Amsterdam mogen zeker stadskamers worden genoemd. Die steden waren relatief groot, telden meer dan één kamer en hadden een Latijnse school. Ook Gouda en Den Haag mogen we in dit rijtje zetten. Ze telden weliswaar maar één kamer, maar beide hadden een Latijnse school. Gouda was bovendien een handels- en industriestad, Den Haag het bestuurlijk centrum van Holland en de Republiek. Katwijk, Noordwijk, Ketel en Hazerswoude daarentegen waren onbetekenende kust- en plattelandsplaatsen. Schiedam, Vlaardingen en Haastrecht waren kleine steden, maar zullen redelijke onderwijsvoorzieningen hebben gehad.

26 M. Spies, '"Op de questye…": Over de structuur van 16e-eeuwse zinnenspelen', *De nieuwe taalgids* 83 (1990), 139-150. Zie ook de analyse van het werk van Coornhert in: A.C.G. Fleurkens, *Stichtelijke lust. De toneelspelen van D.V. Coornhert (1522-1590) als middelen tot het geven van morele instructie*, Hilversum 1994.

27 Naar alle waarschijnlijkheid is de gravure van het blazoen van de organiserende kamer Trou Moet Blijcken van de hand van Jacob Matham, de adoptiefzoon van Hendrick Goltzius die het originele paneel ontwierp. In de aantekeningen van Goossen ten Berch heet het dat Goltzius 'Camers beste blasoen geteijckent ende geinventeert' had en dat Frans Pietersz. het schilderde (*Trou Moet Blijcken, op. cit.* (n. 1), boek R, f32v). Dat Matham het daarna graveerde, wordt gesuggereerd door het feit dat hij in de bewuste periode als vaste graveur van zijn pleegvader actief was en bovendien reeds eerder naar diens ontwerp gravures van Haarlemse kamerblazoenen had vervaardigd, voor De Wijngaardrancken (1600) en voor Trou Moet Blijcken (1597). Zie hierover: L. Widerkehr, 'Le graveur Jacob Matham et les chambres de rhétorique à Haarlem', *Arts graphiques* 1993, nr. 24, 39-51.

28 Zeven blazoenen hebben de ruit als basisvorm: die van Den Haag, Gouda, Haastrecht, Hazerswoude, Amsterdam, Haarlem (Oude kamer) en van de scholieren van de Latijnse school; zeven blazoenen hebben de vorm van een ovaal: die van Leiden (beide kamers), Vlaardingen, Katwijk, Haarlem (Vlaamse kamer), Schiedam en Ketel.

29 Dat geldt voor de blazoenen van Hazerswoude, Haastrecht en Gouda, waarin in de ruit een ovaal is opgenomen.

30 De Gentse blazoenen hebben alle een zeer eenvoudige ruitvorm. Zie: *Spelen van zinnen || byden xix, gheconfir- || meirden Came- || van Rhe || torijc- || ken*, || *Binnen der Stede van Ghendt compareren*de / *vertooght […]*, Gent, Joos Lambrecht, 1539. Zie voor een beschrijving: Hummelen, *op. cit.* (n. 3), 161 e.v. (nr. 3B). Een editie in: *De Gentse Spelen van 1539*, uitgegeven en toegelicht door B.H. Erné en L.M. van Dis, 2 dln, 's-Gravenhage 1982. De Antwerpse blazoenen waren meest eenvoudige ruiten. Een rijkere, voornamelijk uit rolwerk bestaande lijst hadden de blazoenen van de kamers uit Antwerpen (De Violieren en De Goudbloem - *Spelen van Sinne, op. cit.* (n. 4), fC1v, N2v), Bergen op Zoom (*ibid.*, fY3v), Brussel (Mariacransken - *ibid.*, fBbb2r), Leuven (*ibid.*, fd4r) en Mechelen (De Lisbloem - *ibid.*, fh2v). De Rotterdamse blazoenen hadden alle dezelfde ruitvormige lijst van eenvoudig rolwerk met appelmotieven. Van de Antwerpse wedstrijd bleven in de vorm van losse gravures nog meer blazoenen bewaard, voor het merendeel in rijk versierde architectonische omlijstingen (*Uyt Ionsten Versaemt, op. cit.* (n. 4), passim). De laatste waren zeker niet exclusief voor het zuiden. Maarten van Heemskerck had er in 1550 al een gebruikt voor het blazoen van de jonge kamer van Haarlem (I.M. Veldman, *Scholarly and moralistic themes in the work of Maarten van Heemskerck*, Amsterdam 1977, 124 e.v.).

31 Dat is het geval bij de blazoenen van Amsterdam (Brabantse kamer), Haarlem (oude kamer) en Noordwijk.

32 Dezelfde iconografie - een lelie opschietend uit een doornenstruik, de laatste echter niet in de vorm van een krans of kroon - had het blazoen dat de kamer in 1561 in Rotterdam presenteerde (*Spelen van Sinne, op. cit.* (n. 3), fA8v.

33 Dezelfde opzet had het blazoen dat de kamer in 1561 in Rotterdam en in 1616 in Vlaardingen aanbood (*Spelen van Sinne, op. cit.* (n. 3), fQ2v; *Vlaerdings Redenrijck-bergh, op. cit.* (n. 19), fYy3r; Sigal, *op. cit.* (n. 19), 75-76 en afb. 13). In 1561 ontbrak echter de achtergrondscène. De kindermoord van Bethlehem werd gevierd op Onnozele-Kinderendag (28 december) en was van oudsher een kinderfeest. Het maakte ook deel uit van de cyclus van middeleeuwse

omkeringsfeesten, waaraan vooral jongeren(groepen) deelnamen. De kamer voerde het devies ‘Aensiet de Joncheijt’, wat een verwijzing kan zijn naar een ontstaan als jongerengroep met wortels in de viering van deze omkeringsfeesten.

34 Dezelfde opzet had het blazoen dat de kamer in 1561 in Rotterdam en in 1616 in Vlaardingen aanbood (*Spelen van Sinne, op. cit.* (n. 3), fD3v; *Vlaerdings Redenrijck-bergh*, op. cit. (n. 19), fLl2v; Sigal, *op. cit.* (n. 19), 73-74 en afb. 12). Katharina (met zwaard en rad) was de patroon van geleerdheid en welsprekendheid; links zetelt de Wijsheid (met een boek en het hoofd van een leeuw) en aan de rechterkant de Vlijt (met zweep). Boven het ovaal zetelt Retorica (met een mercuriusstaf of *caduceus*). De tekst in de lijst verbindt de begrippen: ‘Verheven Retorica door / wijsheit triompheert / beneuen haer Catrina / en naersticheit floreert’. In het blazoen van 1561 ontbreken de begeleidende figuren en de tekst.

35 Tijdens de Vlaardingse wedstrijd van 1616 presenteerde de kamer uit 's-Gravenzande een blazoen waarop een ondubbelzinnige Madonna door twee engelen gekroond wordt en boven haar de triniteit - inclusief een bebaarde God de Vader - zweeft (*Vlaerdings Redenrijck-bergh, op. cit.* (n. 19), fQ4r; Sigal, *op. cit.* (n. 19), 71 en afb. 9).

36 In het originele blazoen dat de kamer van Ketel in 1616 aanbood, bloeit de zonnebloem *tussen* Maria en Jozef op (Sigal, *op. cit.* (n. 19), 72 en afb. 10) in plaats van *achter* Maria, zoals in het blazoen van 1606 en op de gravure in *Vlaerdings Redenrijck-bergh, op. cit.* (n. 19), fDd1r). De kamer presenteerde haar blazoen in 1616 bovendien met een refrein waarin over Maria en de Heilige Geest met geen woord wordt gerept (*ibid.*, fDd2v-3r). Een aanpassing ondergaat ook het blazoen van de organiserende kamer uit Vlaardingen, waarin Maria Magdalena verdwijnt (Sigal, *op. cit.* (n. 19), 67-68 en afb. 5). Opmerkelijk is verder dat in het begeleidende refrein bij het blazoen van Schiedam het kind dat groeit uit de roos niet met Christus wordt geïdentificeerd (*Vlaerdings Redenrijck-bergh, op. cit.* (n. 19), fYy4r-v.

37 Koppenol, *op. cit.* (n. 2), 112, 377; In Rotterdam in 1561 had in het blazoen echter een geheel andere voorstelling gestaan, namelijk Musica, spelend op een orgel (*Spelen van Sinne, op. cit.* (n. 3), fN2v).

38 *Const-thoonende Iuweel, op. cit.* (n. 4), fX4r.

39 Misschien mag men een stap verder gaan en de positie van de Liefde ten opzichte van de paal met de slang vergelijken met die van Maria ten opzichte van het kruis met Christus op voorstellingen van de kruisiging: ze staat ervóór, valt er bijna mee samen.

40 *Const-thoonende Iuweel, op. cit.* (n. 4), fDd1r. De aanwezigheid van Maria Magdalena wordt niet verklaard, maar ze kan de patrones uit vroeger (prereformatorische) tijden zijn geweest die na de reformatie haar plaats in het blazoen behield. Het jaartal 1514 op de steen links van haar duidt op de stichtingsdatum van de kamer. Vermoedelijk dateert het centrale ontwerp - de kruising met de heilige Magdalena - uit dezelfde tijd. Uit het zogenaamde *Antwoordt* waarmee de organiserende kamer De Witte Acoleyen uit Leiden in 1596 het Vlaardingse blazoen in ontvangst nam, blijkt dat ook toen het devies en de eik in het blazoen hadden gestaan (‘Mits ghy u devijs en blomme daer in briefde’ - *Den Lust-hof van Rhetorica, op. cit.* (n. 2), 68).

41 De overdadige ornamentiek doet denken aan verschillende blazoenen voor de Antwerpse wedstrijd in de verzameling ‘Van Even’ (*Uyt Ionsten Versaemt, op. cit.* (n. 4), passim). Ze oogt dus enigszins ouderwets.

42 C.P. Burger Jr., ‘De rebus van onze oude rederijkers’, *Het Boek* 14 (1925), 145-192, spec. 163-165. Burger is niet in staat de rebus volledig op te lossen. Hij komt tot de volgende incomplete lezing: ‘Wel haer die deur liefde, geloove en de hope… / Want den hemel… die sielen (?) geleyen’ (*ibid.*, 163).

43 Het betreft het blazoen van de kamer van Berchem voor het Haagspel (een wedstrijd van enkele kleinere kamers na afloop van het Landjuweel) in Antwerpen in 1561. Zie: *Spelen van Sinne || waer inne all oirboirlijcke || een de eerlijcke handwercken ghepresen ende verhaelt wor- || den […]*, Antwerpen, Willem Silvius, 1562, fd3r; zie verder: Hummelen, *op. cit.* (n. 3), 179 (nrs. 3C44-56). Over het blazoen en de andere rebussen van Peter Heyns, zie: Burger, *op. cit.* (n. 42), 145-155, en *Uyt Ionsten Versaemt, op. cit.* (n. 4), 169-175.

44 De kamer presenteerde een blazoen met nagenoeg hetzelfde ontwerp tijdens de wedstrijd in 1609 in Vlaardingen (*Vlaerdings Redenrijckbergh, op. cit.* (n. 19), fN2v). Geloof, hoop en liefde sieren ook het drukkersmerk van Zacharias Heyns, die aldus een persoonlijk stempel op het blazoenontwerp lijkt te hebben gedrukt.

45 *Haerlems Iuweel, op. cit.* (n. 4), fIi2r-v. Men vergelijke ook het refrein op het blazoen dat in 1616 in Vlaardingen werd voorgedragen (*Vlaerdings Redenrijck-bergh, op. cit.* (n. 19), fN3v-N4r).

46 *Haerlems Iuweel, op. cit.* (n. 6), fA2r-v.
47 Eronder staat het wapen van Vlaanderen, erboven dat van Holland met het wapen van Haarlem erin verwerkt. In plaats van met rolwerk is dit blazoen eenvoudig met een baldakijn omgeven.
48 Op de linkerhelft van de rand staan, van boven naar beneden gezien: een pelikaan die zijn jongen voedt (symbool van de barmhartige mens, alsmede van trouw en van de organiserende kamer), een trompet met lauwerkrans (symbool van de goede faam van de barmhartige mens), een hand uit een wolk met een olijftak (symbool van de vrede als loon op aarde) en als laatste 'De Siel omringt met Cerubins aencleven' oftewel de ziel omgeven door cherubijnen of kenmerken daarvan zoals vleugels (symbool van het eeuwig leven in de hemel). Op de rechterhelft van de rand staan, wederom van boven naar beneden gezien en met tegengestelde betekenis: een wolf die een schaap verscheurt (symbool van de zelfzucht van de gierigaard), een trompet met slang (symbool van diens kwade faam), een hand uit een wolk met een vlammend zwaard (symbool van de straf die hem zal treffen op aarde) en, ten slotte, een doodshoofd in een ring (symbool van de eeuwige straf die hem wacht).
49 De interpretatie wordt gesteund door het refrein waarmee dezelfde kamer in 1616 in Vlaardingen haar blazoen aanbood (*Vlaerdings Redenrijck-bergh, op. cit.* (n. 19), fF1r-v; Sigal, *op. cit.* (n. 19), 70 en afb. 8).
50 *Const-thoonende Iuweel, op. cit.* (n. 4), f+++ 2v.
51 In het centraal stellen van een echtpaar met kinderen die als vrucht van rechtschapenheid worden omschreven, weerklinkt de reformatorische aandacht voor de roeping van het huwelijk en het belang van een godvruchtige opvoeding. Zie hierover: W. Franits, 'The family saying grace: a theme in Dutch art of the seventeenth cenrury', *Simiolus* 16 (1986), 36-49; P.J.J. van Thiel, '*Poor parents, rich children* and *Family saying grace*: two related aspects of the iconography of late sixteenth and seventeenth-century Dutch domestic morality', *Simiolus* 17 (1987), 90-149.
52 Die lelie, zo vervolgt het gedicht, heeft de kleur oranje, wat wel een verwijzing moet zijn naar het stadhouderlijk geslacht waaronder de noordelijke Nederlanden opbloeiden, in het bijzonder dat deel van de bevolking dat zich daar om den gelove had gevestigd. In het gedicht waarmee de organiserende kamer in 1596 in Leiden het blazoen van de Vlaamse kamer in ontvangst nam, wordt over de oranje lelie gezegd: 'Sy heeft ons verlost van onse vyanden, / Dien wy als een Proy, waren gegeven in handen' (*Den Lust-hof van Rhetorica, op. cit.* (n. 2), 101). In een ander gedicht heet het dat de oranje lelie 'Meer ende meer groeyende [is] in t'Hof van *Nassouwen*' (*ibid.*, 103). De afgebeelde echtelieden moeten wel immigranten zijn, die zich trots als nieuwe Hollanders presenteren. De leden van allochtone kamers waren zich zeer bewust van hun herkomst en geschiedenis, en gaven graag uiting aan hun dankbaarheid voor de Hollandse (gast)vrijheid alsmede aan hun hoopvolle verwachtingen voor het leven in het nieuwe vaderland. Deden de Vlamingen uit Leiden dat vooral in beeld, hun broeders uit Haarlem expliciteerden het in woorden. De eerste strofe van hun *Presentatie* rept van de dubbele dank die zij verschuldigd zijn - aan God en aan Haarlem - voor hun lijfsbehoud en roemt het feit dat de stad hen als vreemdelingen niet alleen vriendelijk ontving maar hun tevens 'tBorgerrecht' schonk.
53 'Ik Jahwe, doorgrond / hart en nieren, / Ik vergeld ieder naar zijn gedrag, naar de vrucht van zijn werk' (Jer. 17:10).
54 De laatste strofe van het gedicht van De Witte Angieren opent zelfs met de regels: 'Daer is dan nu sinrijckelick bewesen,/ Figuerlick, schoon ghebeeldt, den eysch der Caert:/ Hoe dat Deuchts doen crijcht goeden loon ghepresen,/ End sware straff het quaet doen boos van aert.' De Vlamingen uit Haarlem gingen er zonder meer van uit dat ook het blazoen antwoord moest geven op een thema, regel of vraag, *in casu* het thema van de intrede, al stond daarover in de uitnodiging niets vermeld.
55 *Uyt Ionsten Versaemt, op. cit.* (n. 4), passim. Er staan er ook een afgedrukt in de bundel van het Haagspel: *Spelen van Sinne, op. cit.* (n. 43), fI3v (rebusblazoen van De Corenbloem uit Brussel). Zie verder wederom: Burger, *op. cit.* (n. 42), 144-161.
56 Burger, *op. cit.* (n. 42); zie ook: *idem*, 'Het hieroglyphenschrift van de renaissance', *Het Boek* 13 (1924), 273-400.
57 *De schadt-kiste der philosophen ende poeten […]*, Mechelen, Hendrik Iaye, 1621. Zie verder: Hummelen, *op. cit.* (n. 3), 224 e.v. (nr. 3R); Burger, *op. cit.* (n. 42), 165-171.
58 *Den Lust-hof van Rhetorica, op. cit.* (n. 2), 85-86. Het blazoen ging in op de regel voor het refrein: *Voor een beveynsde paeys, een rechte crijch te prijsen is* (*Ibid.*, 14). Op het blazoen, dat als 'Blom-schilt' wordt omschreven, moeten een wolf en een vos hebben gestaan die iemand dreigen te verslinden ('want zoo ghy aenschout / sy zullen u verbyten'), alsmede een zwaard en lans waarmee 'de beveinsde' - de bedrieger, die vreedzaamheid veinst - wordt doorstoken

('Dit beduyt lanci' en swaert daer hy met wort doorsteken'). De omschrijving doet vermoeden dat toen reeds de goede herder was afgebeeld die de wolf met een lans doorsteekt. De enige andere kamer die in 1596 haar blazoen met een gedicht (vijftien regels) presenteerde was de jonge kamer uit Haarlem, De Wijngaertrancken (*ibid.*, 76).

59 Gemeentearchief Gouda, inv. nr. 1252 (Thes.rek.), f87: 'Betaelt Wijert Claesz., schilder, die somme van 10 guldens uyt saecke dat hij op papijer getrocken ofte geconterfeijt heeft nae 't leven den intree van de rethorijckers deser stede, die zij tot Haerlem gedaen hebben, als de camers aldaer waeren, ende noch geteijckent de couleuren ofte bij geschrifte gestelt wat couleuren elcke personage gehadt heeft. Ende dit alles op 't versouck van die van Haerlem, die al 't werck van alle de camers dije daer geweest zyn van meeninghen zijn te doen drucken'. Deze rekeningpost is ontleend aan de in januari 1999 te verschijnen studie en bronnenverzameling over de rederijkerij in Holland door F.C. van Boheemen en Th.C.J. van der Heijden (zie n. 7). De auteur dankt hen beiden voor het ter inzage geven van dit materiaal.

60 Zie voor een karakteristiek van theaterkostuums in deze periode: S.M. Newton, *Renaissance theatre costume and the sense of the historic past*, Londen 1975. Over de kostuums van de intrede ook: Hummelen 1958, *op. cit.* (n. 13), 54 e.v.

61 Z[acharias] Heyns, *Dracht-thoneel [1601]*, met een inleiding door H. Meeus, uitgegeven door J.A. van Leuvensteijn (Facsimile-Edities der Lage Landen, 6), Amsterdam 1989.

62 De vertaling van 'oncostelick' met 'niet kostbaar' is tegengesproken door Stutterheim (vgl. C.F.P. Stutterheim, 'Onkostelijkst', *Meta* 12 (1977-78), afl. 1, 14-16). Hij meent dat het tegenovergestelde bedoeld wordt, namelijk 'kostbaar' of 'prachtvol'. Deze interpretatie is echter strijdig met de geest van rederijkerswedstrijden en wordt tegengesproken door de uitnodiging voor het Antwerpse Haagspel waarin de deelnemers expliciet wordt gevraagd geringe kosten te maken (*Spelen van Sinne, op. cit.* (n. 43), fa2r).

63 Zie n. 12.

64 Op sommige gravures van de intrede van Hazerswoude is alleen het deel van het onderschrift dat betrekking heeft op de 'kwade' reeks met behulp van accolades uitgewerkt.

65 Ook de intrede van de Vlaamse kamer uit Haarlem heeft ongeveer deze opzet, maar verbeeldt niet de ultieme beloning en straf. In de intredes van de oude kamer van Leiden en van de kamer van Vlaardingen gaat aan het 'goede' en 'kwade' deel van de stoet ook nog een personage met een tekstbord vooraf, waarop de inhoud van het betreffende deel wordt aangekondigd. Op de gravure van de intrede van Vlaardingen zijn op de borden ook teksten aangebracht: 'Vertooning vande deucht werkinge vanden barmhertigen' en 'Quaet werking vanden gierigen'.

66 Opmerkelijk is dat de Goudse kamer in 1596 een nog recenter historische gebeurtenis had verbeeld, namelijk de Parijse Bloedbruiloft van 1572 (*Den Lust-hof van Rhetorica, op. cit.* (n. 2), 19-20), terwijl alle andere kamers het bij klassieke en bijbelse voorbeelden hadden gehouden.

67 *Enzyklopädie des Märchens*, ed. R.W. Brenich et al., Band 9, Folge 1, Berlin/New York 1997, kol. 445-450.

68 Erboven staat de tekst 'de oude schuere'; aan de voor- en zijkant komen de opschriften 'Menich onnoosele Kindt', 'Menich arm mensch en man' en 'Deerlick geclach Van Vrou' voor. Achter de schuur lopen een soldaat genaamd Verbittert Hert, bisschop Hatto, de personificatie Giericheyt (met een blaasbalg waarmee hij de bisschop de kwade plannen inblaast die aan zijn gierige aard ontspruiten - men vergelijke ook het personage Giericheit uit de intrede van Schiedam - afb. 40) en de personificatie Quade Doot met een spies waaraan ratten hangen. Volgens de ballade heet de fakkel in de ene hand van de soldaat 'dangireus bedrijf' en het zwaard in de andere ''t ghemeents jammer'. De ratten zouden volgens de beschrijving gekleurd zijn geweest.

69 Liefde wordt op traditionele wijze voorgesteld als een vrouw met kinderen: een zuigeling in haar armen, twee oudere kinderen naast haar, waarvan er een een hart - symbool van de *caritas* - draagt. Barmherticheijt heeft volgens de beschrijving een 'viool' (glazen fles) met olie in haar hand, genaamd 'lydens versachten'. Duechde toont de kroon der glorie, symbool van de genade die de deugdzame mens in het hiernamaals zal ontvangen. De deugdzaamheid wordt gepersonifieerd door de oude Tobias. Het is deze joodse balling in Nineve in Assyrië die brood gaf aan de hongerigen en kleren aan de naakten en de lijken van volksgenoten begroef (Tob. 1:17; 2:7). We zien hoe hij een greep doet uit zijn tas ('Goods ghebenedydinghe' genaamd) om de persoon naast hem, Arm Oud Ghevanghen, een aalmoes te geven. Die ziet er berooid uit: met een verstellap op zijn broek, met boeien nog aan de linkerhand en een bedelzak in de rechterhand. Tobit draagt een pop, genaamd 'menich verslaghen Isralijt', ten teken van de lijken die hij begroef. Niet afgebeeld maar wel in de ballade genoemd, is de schop waarmee hij dit deed, 'goetwill'ghen arbeyt' genaamd. De rij wordt gesloten door Loflijcke Memorij, die in een

boek - ‘stichtich naedencken’ - de loflijke nagedachtenis van Tobit vastlegt en zodoende de mogelijkheid schept tot stichtelijke overweging van diens deugdzaamheid.

70 Zoals de tas ‘Goods ghebenedydinghe’ en de fles ‘lydens versachten’ in de intrede van Gouda. Andere attributen, zoals het hart in de hand van het kind en de kroon in de hand van Duechde in dezelfde intrede, behoefden geen allegorische aanduiding; daarvan was de verwijzende betekenis voldoende bekend. Het is niet zeker of de namen van de personages en van sommige attributen tijdens de intredes te lezen waren op bordjes die op de kleding of de voorwerpen waren bevestigd. Dat was namelijk eveneens rederijkersgebruik. Dergelijke opschriften zijn echter op de gravures niet te zien.

71 In Leiden in 1596 droeg het personage Doodt uit de intrede van Vlaardingen ‘een doodts Trongie’, een masker met de trekken van een doodshoofd (*Den Lust-hof van Rhetorica, op cit.* (n. 2), 24).

72 De personages Duuvel en Doot dragen toneelmaskers - die van de duivel met horens en spitse oren - en de voorstelling van de Hel kan niet anders dan ontleend zijn aan de praktijk van een rederijkersoptocht. Aan een uitbeelding van de hel door middel van personificatie kan alleen tijdens intredes behoefte hebben bestaan. Tijdens toneelvoorstellingen functioneerde de hel als locatie en werd als ruimte weergegeven. Men had zo'n ruimte natuurlijk ook in een intrede kunnen uitbeelden met een constructie als de brandende schuur uit Gouda, maar de oplossing waarvoor de kamer van Hazerswoude koos - een personage met een groot masker in de vorm van een aan de bovenzijde geopende hellemond die vuur spuwt - was origineler en praktischer. Op deze wijze konden duivel, dood en hel ook als eenheid, want door touwen en kettingen verbonden, worden voorgesteld.

73 Hij draagt verder nog een toren, genaamd ‘duysternis’, en een toorts, genaamd ‘onblusselyc vier’. De toren kan worden opgevat als verwijzing naar een kerker, naar gevangenschap dus, maar wellicht is veeleer de homofonie van *toren* en *toorn* (gramschap) reden voor de afbeelding van dit voorwerp geweest.

74 Dat verklaart de aanwezigheid van de geldbuidel om zijn hals (de dertig zilverlingen) en de boom in zijn linkerhand (waaraan hij zich verhing).

75 In die van Hazerswoude treft men vier heilshistorische figuren aan: Christus (vooraan in de stoet) en Adam, Achab en Judas (achteraan). Christus en Judas treden ook op in de intrede van Katwijk, Judas was tevens in die van Noordwijk en Ketel te zien.

76 H.G. Klemm, *Das Gleichnis vom Barmherzigen Samariter. Grundzüge der Auslegung im 16./17. Jahrhundert* (Beiträge zur Wissenschaft vom Alten und Neuen Testament, 103), Stuttgart etc. 1973, spec. 30 e.v.

77 *Ibid.*, 32-33, 44-53.

78 Vergelijkbaar met ‘Den Doctor theologie’ in Heyns' *Dracht-Thoneel* (Heyns, *op. cit.* (n. 61), 133).

79 *Const-thoonende Iuweel, op. cit.* (n. 4), f***3v-4v.

80 Op het schildje van Danckbaer Mensche bijvoorbeeld zien we een geknielde man met gevouwen handen en op het schildje van de Wraecgierige heft de ene man zijn zwaard tegen de andere.

81 *Den Lust-hof van Rhetorica, op. cit.* (n. 2), 22-23, 46-49.

82 Moet het uitsluitend aan het beeldend vermogen van Celosse worden toegeschreven dat Danckbaer Mensche ‘de handen […] dancbarich t'saem gheleyt’ heeft en dat Gherusten Geest als ‘groen, jeuchdich en schoon […] blymoedich, [en] vroylick’ wordt voorgesteld, terwijl Onbermhertige Gierigaert de ‘Bors' vast toegheknocht’ houdt, Quade Fame (draken)vleugels heeft ‘vol ooghen, tonghen, monden’ en dat Quade Conscientie ‘Onreyn, vul, en bevleckt’ is? Bestaat niet de mogelijkheid dat de Vlamingen uit Leiden gewoon bewuster dan andere kamers met mimiek en gestiek werkten? Ogen, tongen en monden (Vergilius, *Aeneis* IV, 173-190) zijn op de vleugels van Quade Fame niet te ontdekken, maar het kostuum van Quade Conscientie zit vol verstellappen. Celosse zegt niets over het kostuum van de Toren Godes, maar op de gravure zien we dat er vlammen op zijn aangebracht (afb. 54).

83 Bulwer omschrijft het als ‘Avariciam prodo’, ‘ik toon hebzucht’ (verg. B.L. Joseph, *Elizabethan acting*, 2nd. ed., Oxford 1964, 52, fig. 4, S). Het gebaar dat Verdorven Lant maakt met de rechterhand zou men kunnen lezen als ‘Demonstro non-habere’, ‘ik toon dat ik niets bezit’ (*ibid.*, 50, fig. 3, D). Het gebaar met de rechterhand van Geruste Conscientie in de intrede van Vlaardingen zou men kunnen interpreteren als ‘Protego’, ‘ik bescherm’, of ‘Triumpho’, ‘ik triomfeer’ (*ibid.*, 48, fig. 2, O, P). Andere gebaren zijn ‘Oro’, ‘ik bid’, door Werck der Goetheit in de intrede van Ketel (*ibid.*, 48, fig. 2, B), ‘Mendico’, ‘ik smeek of bedel’ door bijvoorbeeld Naecten in de intrede van de oude kamer uit Leiden (*ibid.*, 48, fig. 2, Z), ‘Indico’, ‘ik wijs’,

door bijvoorbeeld Leeringe des Heiligen Geests en Beloofte Goods in de intrede van Hazerswoude (*ibid.*, 52, fig. 4, F). Laatstgenoemde maakt ook gebruik van het 'Attentionem poscit', 'hij vraagt aandacht' (*ibid.*, 56, fig. 6, N). Opmerkelijk zijn de gekruiste, naar beneden hangende handen van Ananias en Saphira in de intrede van Noordwijk. Mogen we hierin het 'Despero', 'ik wanhoop', herkennen (*ibid.*, 48, fig. 2, H)?

84 Er is in ieder geval geen overeenkomst met de kleurenassociaties die bijvoorbeeld Ripa maakt voor vergelijkbare abstracta in zijn *Iconologia*, maar dit werk was maar onlangs, in 1598, in het Italiaans verschenen.

85 *Den Lust-hof van Rhetorica, op. cit.* (n. 2), passim.

86 De gravure ervan lijkt door een andere hand vervaardigd dan de andere. Dat zou ook hierom goed kunnen dat ze niet bestemd was voor bevestiging in het *Const-thoonende Iuweel* maar in het korte tijd later verschenen *Haerlems Iuweel*, waarin uitsluitend de bijdragen van de Vlamingen uit Haarlem zijn opgenomen.

87 Het kostuum met brandebourg-sluitingen van Mammon en de tunica's van Gierigaert en Wreetheyt, die onder de taille in schulpen zijn gesneden, doen zeer theatraal aan. Vooral de schulpen waren kenmerkend voor toneelkostuums van die tijd.

88 Een voorbeeld ter verheldering. Het personage Vreckheyt draagt in tegenstelling tot zijn equivalenten uit andere intredes niet de bekende stokbeurs (die siert wel in uitvergrote vorm de stok in de handen van Mammon) maar, in dezelfde hand waarmee hij ook de stok van het bord vasthoudt, drie pijlen, één helft van een weegschaal en vermoedelijk een emmertje met kaf. We zien verder een tekstplankje met de schriftverwijzing 'Amos 6:8'; een ander tekstplankje is leeg gebleven. Ter verduidelijking zijn nog de volgende woorden bijgeschreven: 'valsche tong, syn moordege pyllen'. Uit de ballade kunnen we opmaken waar die woorden precies op slaan: 'Sijn valsche tongh is ooc een pijl moordadich quaet / Men siet daer al bedroch, corte elle, cleene maet / Voor coren geven Kaf / end valsch ghewichte schadich.' De eerste regel en het bijschrift op de gravure reminisceren aan Ps. 57:5: 'Hier leger ik - tussen leeuwen, / adamskinderen: hun adem is vuur, / speerpunten en pijlen hun tanden, / hun tong is een scherp gewet zwaard.' De rest van het balladefragment is een parafrase van Amos 8:5-6 (dus niet van Amos 6:8): 'Dan kunnen wij ons graan uitstallen. / Dan verkleinen wij de efa, / dan verhogen wij de prijs / en bedriegen wij met / een vervalste weegschaal. […] en verhandelen wij zelfs het uitschot van ons koren.' Op het tekstbord staat een mensfiguurtje met korenschoven onder de armen en een vuist of voet op het hoofd, met daaronder de tekst van Prov. (Spreuken) 11:46 (moet zijn 11:26): 'Diet coorn in hout wort vande lieden gevloect.' Verder draagt Vreckheyt het reeds genoemde masker annex hoofddeksel met worteltak, waarboven een tekstplankje is aangebracht met de eerste regel van 1 Tim. 12:5 (moet zijn 6:10): 'gierigheijt is de wortel van alle quaet'.

89 *Den Lust-hof van Rhetorica, op. cit.* (n. 2), 46-49. Alleen de jonge kamer van Haarlem, De Wijngaertrancken, gebruikte nog drie kledingstukken die 'antijcx' worden genoemd (*ibid.*, 29-30).

90 *Ibid.*, 34-35, 46-49.

91 *Ibid.*, 19, 24, 30-31, 34, 36, 39-40, 43.

92 We zien het gebruik van touwen en kettingen ook terug in de prentreeksen die Maarten van Heemskerck ontwierp naar de ordonnanties van Antwerpse ommegangen.

93 Hoe eenvoudig het hart en de stokbeurs misschien ook te herkennen waren, men voegde er toch verklarende teksten aan toe. Het personage Jongelinck draagt een bord met de tekst van Luc. 6:48 (moet zijn 6:45): 'Een goet mensche brengt goet uyt den goeden schat syns herten ende een quaet mensch quaet-heit,' waarmee in feite zowel de goede als de slechte reeks wordt samengevat. De tekst op het plankje onder de grote stokbeurs is een parafrase van Mat. 6:24: 'Men mach Godt niet dienen ende d'Mammon.' Volgens de beschrijving is het hart 'vast op Godt Ghebout' - vandaar het tetragram - en zijn deze twee 'Deur een gheloov' oprecht' met elkaar verbonden. Het geloof komt voort uit het hart, zegt de ballade. Dat geloof wordt weergegeven door het kruis waaruit lijnen lopen naar Goet Mensche (de middelste), Liefde (de linker) en Bermherticheyt (de rechter). De twee laatste komen volgens de ballade ook voort uit het geloof. Kortom, de lijnen drukken subtiele betekenisrelaties uit, waardoor de beeldtaal van de intrede van de Vlaamse Haarlemmers nog verfijnder wordt.

94 Grote, opgeslagen kragen hebben verder alleen Giericheit uit Hazerswoude en Hovaerdicheijt uit Den Haag, maar die zien er verder niet half zo rijk uit als hun Amsterdamse zusters. Het gewaad van Eijgen Eer (die een waaier van pauwenveren in de hand houdt, ten teken van haar trots) representeert een zuidelijke dracht, die in het kostuumboek van Vecellio aan de Franse

adel wordt toegeschreven. Men ziet zo'n kostuum ook op prenten door David Vinckboons van buitenpartijen aan het hof en - een echt bewijs van de theatrale toepassing ervan - op zijn gravure *Boerenkermis met ganstrekken*, waarop het gedragen wordt door een actrice die in de rol van koningin op weg is naar een toneelstellage (Hollstein XXIX, 26, nr. 28). Het gewaad van Gierichеijt is onder de taille voorzien van een geschulpte rand, weer dat typische element van theaterkostuums dat aan nog meer gewaden van vrouwelijke personificaties kan worden opgemerkt.

95 Vergelijkbare streepjes, maar dan ter aanduiding van verwondingen, zijn ook zichtbaar op de huid van Gewonden op het paard. Men vergelijke in dit verband de Gewonden uit Katwijk bij wie ze ontbreken. Verwondingen werden ook in de Leidse intrede van 1596 gesuggereerd. Het ging hierbij om nauwsluitende, vleeskleurige kleding waarop wonden waren getekend (*Den Lust-hof van Rhetorica, op. cit.* (n. 2), 20).

96 Men vergelijke de Samaritaen uit Katwijk en Schiedam en Naesten Als Hem Selfs uit Ketel.

97 Zie hierover: W.M.H. Hummelen, 'Typen van toneelinrichting bij de rederijkers. De opvattingen van Endepols en Kernodle kritisch onderzocht, en geconfronteerd met conclusies op grond van werken van Jacob Duym en Willem van Haecht', *Studia Neerlandica* 1 (1970), 51-109; B.A.M. Ramakers, 'De gespeelde stad. De opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel getoetst aan zeven belegeringsspelen', *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 1993, 180-233.

98 Zie over dit toneelpersonage: Hummelen 1958 en 1992, *op. cit.* (n. 13).

99 De meeste spelen kennen de traditionele verdeling in scènes door middel van het woord *pausa*: het moment waarop het toneel even helemaal leeg is of op zijn minst een belangrijke wisseling van personages plaatsvindt. In de spelen van Schiedam, Leiden (Hollandse kamer), Vlaardingen en Amsterdam wordt een klassiek aandoende indeling nagestreefd met termen als *uytcomst, geschiedenis, handeling, acta* en *scena*.

100 *Const-thoonende Iuweel, op. cit.* (n. 4), fY2r; Horatius, *Epistulae* 1.16.52.

101 In het spel van Hazerswoude komt eveneens een personage Vaderlicke Sorgh voor. Die woont in het 'huis' *Wyse regering*, een van de drie compartimenten, en gaat als diaken gekleed. De andere twee zijn *Desolaet Leven*, waar het personage Den Armen woont, en *Eerlic Onderhout*, diens nieuwe onderkomen. In het Amsterdamse spel, geschreven door Zacharias Heyns, wordt ergens halverwege het spel meegedeeld dat de heren van de stad besloten hebben een nieuw armenhuis te stichten. Even later komt de werkster van het armenhuis, Wackerheyt geheten, zelfs meedelen dat in het nieuwe onderkomen de tafel reeds gedekt is.

102 *Const-thoonende Iuweel, op. cit.* (n. 4), fA2r-A3v.

103 In de spelen van de kamers uit Leiden (Hollandse kamer), Amsterdam (Brabantse kamer), Haarlem (Vlaamse kamer), Noordwijk, Haastrecht en Gouda. Ter vergelijking: in achttien Antwerpse spelen van 1561 (die van Landjuweel en Haagspel tezamen) hebben er elf sinnekens.

104 In de spelen van de kamers uit Katwijk en Vlaardingen.

105 In dat van Katwijk.

106 In de spelen van Katwijk, Hazerswoude, Schiedam en Vlaardingen.

107 In die van Schiedam en Vlaardingen.

108 In dat van de Brabanders uit Amsterdam.

109 In de spelen van Katwijk, Schiedam, Leiden (Hollandse kamer), Vlaardingen, Gouda en Haarlem (Vlaamse kamer).

110 In de spelen van Leiden (Hollandse kamer) en Den Haag.

111 Oordeelsscènes komen voor in de spelen van Vlaardingen, Hazerswoude, Noordwijk en Den Haag; hemel en hel worden voorgesteld in de spelen van Gouda, Haastrecht en Haarlem (Vlaamse kamer).

112 Spies, *op. cit.* (n. 24).

113 *Ibid.*

114 *Const-thoonende Iuweel, op. cit.* (n. 4), f⁎*⁎6v.

115 Zie hierover: H. Meeuws, 'Verschillen in structuur en dramaturgie tussen het rederijkerstoneel en het vroege renaissancedrama. Poging tot het schetsen van een ontwikkeling', in: B.A.M. Ramakers (ed.), *Spel in de verte. Tekst, structuur en opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel*, (*Jaarboek De Fonteine* 41-42), Gent 1994, 97-118, spec. 98, 111.